

Parvati Prasad

જમશેદ નસરવાનજી મહેતા

આગમન : ૭મી ઈન્ડુસ્ટ્રી ૧૮૮૬

અવસાન : ૧લી ઓગસ્ટ ૧૯૫૦



અર્પણ

જાની અને ગુણવાન દાની અને દયાવાન
સદ્વ્યવિત્તશાળી વિશ્વપ્રેમી આદર્શદર્શી અને કાર્યદક્ષ
કુળદીપક અને કેમસહાયક
નિઃસ્વાર્થી પરમાર્થી જનમેવક
“એકર ઓફ મોડર્ન કરાંચી”
‘કર્મયોગી’ અને ‘નર અશો’
મહારા સ્વર્ગસ્થ વહાલા ભત્રીજા
જમશેદ નસરવાનજી મહેતા
ની
પ્રિય અને પવિત્ર યાદને
સન્માન સન્મેષ સમર્પણ

આમુખ

ગુજરાતના અને ભારતના નવો થાનમાં પાન્સી ક્રમનો ફાળો હમેશા નોંધપાત્ર રહ્યો છે સાહસ, પ્રવાસ, ઉદ્યોગ અને વ્યાપારમાં, સુધારામાં અમ પડે રહેતા । વીસમી સદીના પારસી વિદ્વાઓના નામો મશહૂર બન્યા છે ગુજરાતમાં આવી વસવાટનાથી ગુજરાતી ભાષાને પોતાની માન્યતા ગણી ધર્યા અને વ્યવહારમાં તેના ઉત્કર્ષ અને પ્રચાર માટે તેમણે જ અમિસગતા રચાવી છે પહેલું ગુજરાતી હાપખાનુ કરનાર, પહેલા ગુજરાતી પત્રો અને ગ્રંથો પ્રગટ કરનાર અને પહેલા ગાંધીજી તથા કાંતારા પાગસી વિદ્વાનોએ ગુજરાત અને ગુજરાતની ભાષાને નવાયુગમાં આગેકદમ બદલવામાં જે ભગીરથ પ્રયત્નો કર્યા છે તે માટે સમસ્ત ગુજરાતના સન્માનના તેઓ અધિકારી છે

સાધારણ રીતે પાંચ પાગસી ગૃહમંસાગમાં દીવાન ખાનાની સજ્જતમાં ચિત્રો, તસવીરો, સારી કલાવસ્તુઓ અને બેઠકોનો રોપ જુગજુગે છે તેમના સ્ત્રીવ્યાગોને પુરોમાં જે આગવી સુગંધના, સજ્જતા અને સનુકારી તરી આવે છે તેની હાપ તેમના ધરમાં વસાવેલા ચિત્રો, તસવીરો અને પુસ્તકોમાં જણાશે બાપદાદાઓની હાપીઓ તેઓ મહુ જ આદરથી ધરમાં ગમે છે કુટુંબીઓની હાપીઓના આત્મમે સાચવે છે અને વાનતહેવારોએ ધર આગળ રજાણી, સપાઈ, દીવા અને ફૂલછાંડની રોબાઓ કરે છે તેમની આવી જીવન રસિમતા કદાચ ઇંગ્લેન્ડની સાથે જીતરી આવેલી હશે, પાંચ જ્યાં જોશે ત્યાં મંગીત, ચિત્રકળા જે બાગ્યાની અથવા પુરતકાવરોના નામ પડ્યા ત્યાં પારસી ભાઈ ઉત્સાહ અને આનંદ બતાવ્યા વિના રહ્યા નથી

આ ગ્રંથના લેખક શ્રી ફિરોજશાહભાઈ મહેતા એની જન્મજન્મ મરકાર તમનાવાળા પાન્સી જાણુ છે ખાનદાન પરપરાવાળા પારસી કુટુંબમાં જન્મથી જ

ઉચ્ચ ગરમરો અને શિક્ષણ મેળવી શ્રી ફિરોજશાહ મહેતાએ યોગ અને સાહિત્યના સદ્મયોના અવલોકન અને લેખી અભિરચિ દ્વારા પોતાના આત્માને ઉજન બનાવી કળાની કૃતિઓમાંથી ઉત્તમ રસ અને આનંદ માપ્યો છે

એમના ગસિક અનુભવોથી રકુગવખાન બનેનુ એમનુ માનમ એમના આનંદને નિગમમાં સમાવી મનુષ્ય ન બનના અનંદને સમજાવી કગવા ઊછળી પડ્યુ અને તેમના એવા અપૂર્વ અને સનિધાભર્યા ઉમગકામાંથી તેમની ધરજથ્થુ પાગસી ભાષાનો સહારા લઈ ગુજરાતી વાચકો આગળ એમનો આ રસચાગ જૂ કયો છે

અંધારેના આગમન વખતે ભાગમમાં દિવસની મલમની બોલવાના હતી જલ્દાગીરના સમયમાં અંધારેને કેવળીક મિનીએચ તસવીરો લાવ્યા તે જોઈ દિવસના ચિતારાએ પાંચ હાથીખાનની નાની તમ્તીઓ ઉપર બેગમે, બાદશાહો અને સરદારોની હાપીઓનો ઉઘમ શરૂ કરી દીધો હતો પગતુ તેમાં તેમણે ચહેરા પગ દાગ બનાવતી હાથાઓના પ્રયોગ અપનાવ્યો હતો, એમાં ચહેરાને વાસ્તવિકતા કગના નધારે મુદ્દ અને ગસિક કરવામાં મુખત સમયની અતિપ્રશસ્તાનો પ્રભાવ દેખાતો કપનીના રાખ્યમાં કવકતા, પગ્ણુ વગેરે ગમે કેનાક પ્રાપ્તી અંગેજ ચિત્રકારો આવી ગયેચ અને તેની અસર પછુ મનરુ ચિત્રકારો પર પડી હતી

ઔરંગઝેમના સમયમાં મુવન ચિત્રકળા અસ્તપ્રાય બની, પાંચ તેમાંથી છૂટેના કેલાક ચિત્રકારો હિમાલયના પહાડી રાખ્યોમાં આશ્રય પાગ્યા અને કેલાક દક્ષિણુ દેવાળાદમાં ગરા રાજસ્થાનમાં જૂની પ્રાચીન શૈલી અને મુધન શૈલીના મિશ્રચુવાળી રાજસ્થાની કનમ પ્રસાર પામી હતી, પરતુ ગભ્યોના ચિત્રકો, લકાઈઓ અને દુકાળ વગેરેથી હારીભાગેલી પ્રજામાં કળા માટે શ્વાસ રહ્યો નહોતો અર્ધ રજનાક કે અમીરાતોમાં તસવીરો

થતી કે મમદ થતો, પણ તેમા જાહેર પ્રમ્તને કઈ ગમ નહોતો.

પણ જ્યારે અંગ્રેજોએ ભારતનું શાસન હાથમા લીધું અને ભારતની પ્રમ્તને કેળવના યુરોપીઅન શરૂઆતે કોલેજોમા ગોપી દીધા ત્યાંથી સાહિત્ય અને મંત્રકારમા મોસ રોમ અને ઈંગ્લંડની ઔષ્ઠ દૃતિઓના નમૂનાઓ આદર કરનામા આપતો ગાંડુમાર કોલેજોમા ભણેના ગાંડુમારોમા રાણી સગકાનું ગજ્ય સન્યયુગનો પ્રભાવ પાડતું તેમને યુરોપીઅન ખ્રિસ્તિયાણો યુરોપની રીતખાન, મંત્રકાર રીતખી લેના પ્રેરણા આપના અને ગાંડુગાદી પર આવતા પહેલા તેઓ ઈંગ્લંડનો એક પ્રવાસ કરી આવે એવો આમદ કરતા વળી તેઓના સાથમા એકાદ અંગ્રેજ તહેનાતી હોય જ આ રીતે દેશી વાળ્યો અને સન્દારોમા અંગ્રેજી મરદુતિ અને કળા વિશે અહોભાવ જાગૃત થયા અને તેઓ યુરોપમાથી પાછા આવે ત્યારે તેમના મકાનો, ખંડોની સજવડો અને પોશાક તેમજ રીતખાનમા ત્યાંનું અનુકરણ કરી, પ્રમ્તને પણ તેનું કરવામા જ મુદ્દારો છે એમ સમજાવતા થયા રાજ્યો પાસે ગજ્યના ખર્ચના પર અધિકાર હોનો એટલે જેમના પર યુરોપના શિલ્પ અને ચિત્રકળાનો પ્રભાવ પડ્યો તેમણે લાખો રૂપિયા ખર્ચી યુરોપથી શોકમધ ચિત્રો તેમના મહેલોમા વસાવ્યા આ રીતે વગેરે દગના શ્રીમત સયાહરાવ પાસે અને જામનગરના જામશ્રી રણજિતસિંહે, તેમજ દેહાગાદના નિઝામે યુરોપના ઓગાણીસમી સદીના શ્રદ્ધ ચિત્રકારોના અને તેમના ચિત્રોના મોળા મંદ્રો અને શિલ્પો પાછળ લખાઈ ક્યય ખર્ચો ચિત્રાનયો ઊભા કર્યા એટલું જ નહિ પણ તેમની જેમ કેટલાક શ્રીમતોએ પણ યુરોપના ચિત્રોને પોતાના ઘરોમા આદર આપ્યો, તેમા કલકત્તાનો માણિક મહેલનો મમદ પ્રખ્યાત થયો છે નાના રજવાડા અને ફરકલાસના રાજ્યોએ પણ તસની ચિત્રો તેમજ તેમના પૂર્વજોના ચિત્રો યુરોપ અને ફ્રાંસના શિલ્પીઓ પાસે કરાવ્યા છે આથી આગળથી તેમણે તેમની કોલેજોમા, જેમ્સટાઉનમા અને જ્યાં જ્યાં ચિત્ર મૂકાની જરૂર લાગી ત્યાં યુરોપના ઓલિયે ટ્રાફ્ટ જાપના મોળા ચિત્રો ફ્રેમમા રાખ્યા યુરોપથી આવના ચોપાનિયા અને પુસ્તકોમાના ચિત્રોએ પણ ભારતનાસો ઊપ મોહિની પ્રસારી, લેન્ડરેકેપ

(નિર્મર્ગ ચિત્રો) તથા આણીચિત્રોની આમેજગના અને જીવનની ગતિમત્રા યુરોપના ચિત્રોમા નેર્મને શિકાર માખીન ગજ્યોઓએ શોકમ. શિકારચિત્રો અને શિલ્પો પણ તેમના મહેલમા ગોળ્યા.

આમ યુરોપી કળાનું ઘેરું આરંભન લાગતીય પ્રજા ઉપર થતા ભા તના રનિધ અને ચિત્રમંદોએ તે કળાને જ આદર માનીને તેમની રસિકતા અને દૃતિઓ વિકસારના માટી પરતુ યુરોપની પામે સંકટ વર્ષોની તેની પ્રમ્તપ્રિયતા અને કોશય નસ્યા હતી, તેનો લાખ ભાનમા મગથો દુર્ભ હતો યુરોપથી આવના દોર્ધ ચિત્રમર કે શિક્ષાચુ તેમની રીતે કનાતી મુજ પ્રમ્તને આપના લાગતમા કના નામે કઈ કહેનાસમજવા જેતુ છે કે નહીં તેનો દોર્ધ વિચાર કરતું નહોતું, એટલે નુધી કે સરકારના એક પ્રમુખ અધિકારી સર જર્જાર્ બર્ડનુક કહી ગયા કે ભાગતમા શિ પોલોગો (કાર્ટસ) ઘોષ થયા છે ઘણી કારીગીરી છે પરતુ લલિતકળા (Fine Art) નામે કશું નથી.

આટલું થયા પછી પણ તેઓ આપણા શિક્ષિત જનોને યુરોપની રીતે પાણ કનાનસત્તમા ગમ લેતા કરી શક્યા નહોતા મોળા કાર્ટિસનસત્ત અમદારો, દીવાનો કે પ્રોદસરો પણ લલિતકળા નામે દોર્ધ મગકાસેન છે એતુ સરીકારના નહોતા યુરોપની કળાના ઇનિહાસ કે વિકાસ કમની તેમને પડી નહોતી યુરોપના શ્રદ્ધ નમૂના અને તેનું ઘટ મુલાકાત તેઓની સમજ ખબર ગહુ હંત.

ભારતમા ઈર્ષ મહાન સમારભ કે પરિવહ થાન ત્યાં કનાતી ચર્ચા કે ઇશારો કરનારી વ્યક્તિઓ પણ નહોતી એમ કહી શકાય જે જે ગજ્યમા યુરોપની કળાનો સમદ હતો ત્યાં પણ તે તે પ્રદેશમા આવના યુરોપી મુલાકાતીઓને પોતાની મસકારિતાની હાપ પાકવા પૂરતો નાજુરથો તેનો ઇશારો કરતા, પરતુ તેના નાગરિક જીવનમા કે લોકસમુદાયમા એ કયાની પિછાન કે કદર થના પામી હોય એવો ઇતિહાસ બન્યો નથી વર્તમાન પયોએ પણ એ કાળમા કળા માટે કોઈ સીવટ કે લાગણી બતાવી સારા ચિત્રો આપવાની પેરવી કરી જ્યાંની નથી કદાચ તે બાજનમા યુરોપથી ઘણા પાછળ રહેલા આપણા જનપતો અને ખાપખાનાતી

અસાક્તિ પણ દુને જાગવણીકારોએ તો અક્ષરજ્ઞાન અને અક્ષરપ્રણીત સાહિત્યની બહાર માનવ-મરકપનો વિન્ના છે એવા મનનું પ્રતિપાદન કર્યું નથી

જનનમા અને સાહિત્યમા કળાતત્વને આદર આપનામા ભાગતના થિયોસોફિકલ મતદારે કઈક ચીસો પાડ્યો છે એ પણ સ્વીકારવું પડે તેમના પ્રમશનોમા એ મતદાયના યુરોપવાસી લોખંડાએ નુદર ચિત્રો સાથે દર્શાવે અને સિદ્ધાંતોનો પ્રચાર કરવા આમદ ગમ્યો હતો, તેમા ઈવનસના નેસેફ બીબીનું 'બીબીઝ ઍન્ડ્યુઅન' અને મદાસનું 'મોર્નિંગ સ્ટાર' ગણી શકાય કલકત્તાથી નીકળતું 'મોર્નિંગ સ્ટાર' તેના આગલના વર્તોના કાન્ય પ્રમથો વાગા યુરોપી ચિત્રો તેમજ નામ રવિવર્માના ચિત્રો મુખ્ય પાને છાપીને કલા પ્રતિ અદર સ્થાપતા હતા પાછળથી ટોગોર મંદાપના ચિત્રમંડોએ અસગકાગક ભાગતીય લક્ષણોસુત ચિત્રો કરવા માડયા ત્યારે યુરોપી ચિત્રો આપવાની પ્રથા બંધ કરી હતી

યુરોપી ચિત્રો અને ચિત્રકારોએ સમગ્ર ભાગ ઉપર માનવ-સદશનનો પાસ લગાડ્યો હતો, તેમાથી રાગ ગંનમતિ ઉદય થયો અને સૌ પ્રથમ તેણે યુરોપી કળાના તત્ત્વો પર યથાશક્તિ પ્રભુતા મેળવી ચિત્રો કર્યા, તેથી માનવમાદશતાથી મુગ્ધ બનેલી પ્રજાએ તેમને એકદમ વધારી લીધા પગ યુરોપના મહાન ચિત્રોમા પ્રમદ થયેના શ્રે ભાવનાત્મક તત્ત્વો અને પાનનિરૂપણની શક્યતાઓ તેમા નેવા મળી નહોતી છતા ભાગતને દરેક તરુણ ચિત્રકાર ગમ રવિવર્માની છાપેની છબીઓથી ચિત્રમાનની શરૂઆત કરતો તેમાથી બગાડ ચિત્રમંદાવના પ્રણેતા શ્રી અનની મકુર અને નદગાણુ પણ મુક્ત નહોતા, એની એમના શિશુકળની રમૂતિઓ છે

આ સ્થિતિમા યુરોપના શ્રે ચિત્રોની વિવિધતા અને ગુણાદ્યતાથી ભાગતીય જનો દુ ગલા ન હતા અને ભૂતકાળની ભાગતીય ચિત્રકળા ગ્રામા કે કોઈ પુરાણુ ધરોમા ધૂળમા ચપાચેની પડી હતી તેનો ચિત્રગ્સ પામવાને પ્રજા પાસે મધ સાધન હતું નહિ તેથી ત્યારે જ્યારે દેશનો મધ ચિત્રસક્ત તેની સાધના સામગ્રી માટે નજર કરતો ત્યારે એ સમયમા મળતા વિરલ ચિત્રમુદ્રો કે ઉપર જળુપેલા રાજવી મમ્લો તરફ

તે કદમ માડે અને નિસર્ગ ચિત્ર, પ્રાણીચિત્ર, દૈનિક જીવનચિત્ર, વ્યક્તિચિત્ર, ઇતિહાસચિત્ર વગેરેના ભેદો અને ચિત્રકોશવની ખૂબીઓ જાણી પોતાનું મન અને જીવન તપ્તિથી ભરી દેતો અસોકનમરી દષ્ટિથી તેના મનોમય મંસાગમા તે જે સમૃદ્ધિ વસાવતો તેની વાન કંદવાને દેગની ભાવામા તેને શરદે કે ગેવી મળતા નહોતા, પણ અગ્રેજમા તેઓ જે લખતા તેથી દેશના વાયવ્ય પ્રભાવિત બનતા અને તેના પથમા બેઠાતા

આ સમુદાયના માગે કળાની શ્રે કૃતિઓનો સાર્થ વાવ મેળવી શિષ્ટ કલાવિવેરબનુ સ્થાન મેળવનાગ આપણા દેશના બહુ જાણીના નરો છે મુખાર્ધના પ્રખ્યાત ભાગતીય કલાવિવેચક કાર્ન ખડવાવાવાએ તો યુરોપમા જ પોતાની કેગવણી પૂરી કરી હતી, એમ જના જ્યારે ભાગતીય કળાને તેમને સમગ્રમ થયે ત્યારે એ જ ગસજ્જિતિએ તેમને તેના હાઈમા પ્રવેશ કરાવેના અધિકાર આપેા અને ભાગતીય કળાના એક ઉત્તમ આવિષ્કારક બનાવ્યા એ બી એન ટ્રેઝરીવાવા ચિત્રે પણ એની જ કથા છે આ લેખકે પ્રથમ વાર તેમને નેવા ત્યારે તેમની પાસે યુરોપની કળાના મહા મૂના ચિત્રમુદ્રો હતા તથા યુરોપના મધ પાણુ ચિત્રકારની તેમને જોરજ માહિતી હતી અને અગ્રેજ ભાવા દારા કળાની શ્રેષ્ઠતા અને સૂક્ષ્મતા સમગ્રની શકતા તે પછી એવા તો પવરો તેમના જીવનમા આવ્યા કે તેમણે યુરોપના પુત્રજને વિદાય કરી ભારતીય ચિત્રકારોના ચિત્રો, મૂર્તિઓ અને સાહિત્યને એક અમૂલો ખમ્લનો એકંદો કર્યો હતો

કલાની સમીપ જનાગ આવા અનેક રસિક જનો અને ચિત્રો જાણુ છુ કે મામૂતી કાપડછાપોના મમ્લોથી શરૂ કરી તેઓ કળાના ઉત્તમમથો અને ચિત્ર મુદ્રોના અધ્યયન અને આ ધના કરતા મધ ગરા શ્રી કિરોજશાહે મહેતા પણ તેમાના એક છે જીવનના પ્રારભકાળથી જ એમને સારા યુરોપીય ચિત્રોની છાપેની સુદર પ્રતો જોરા મળી એ તેમનું સદ્ભાગ હતું એમના કુટુંબી (ભત્રીજા) શ્રી જમશેદ મહેતા જેવા સંસ્કારપરાયણુ સજ્જનમા એમણે કળા-સાહિત્ય અને જનસેવાની એક આદર્શ જીવનપ્રણાની નિહાળી છે શ્રી કિરોજશાહે પોતે પણ આજન્મ એક ચિત્રરસિક તરીકે ચિત્રો અને ચિત્રમથો

અને જ્ઞાન મળે છે." વધુમાં એવું પણ જણાવ્યું છે કે "રેખાનાં આલેખનો આજ્ઞના વિદ્યાર્થી માટે અનિવાર્ય સાધન અને જ્ઞાન દેનારી શક્તિ છે."

આવી વિચારસરણીને લીધે, જ્યારે ફિરોઝશાહ મહેતા કૃત આ 'ચિત્રસિક્કા' વાને ચિત્રકળાની પ્રાથમિક માર્ગદર્શિકાની ચિકિત્સા કરવાનું બન્યું ત્યારે, તે વાંચી મને સ્વાભાવિક જ ધણે આનંદ થયો કે સામાન્ય જનતાને અને શાળા તેમ જ કોલેજના વિદ્યાર્થીવર્ગને રસપૂર્વક કંઈક માર્ગદર્શન આપી શકે એવું એક સરસ અને મગ્ગ સાધન આપણે ત્યાં પુસ્તકરૂપે પહેલી વાર પ્રગટ થવા પામ્યું છે. એમાં રંગ, રેખા તથા તેજ-છાયાની વિગ્ન સમગ્ર, ઘણાં ઉદાહરણો સહિત આપવા ઉપરાંત, એના તેજ પ્રકરણો અને વધુ રમપ્રદ પરિશિષ્ટોમાં ચિત્રકળાનું બની શકે એવું બધું પ્રાથમિક જ્ઞાન નિરૂપાયું છે. ચિત્રકળાની ચર્ચામાં નમ શરીર (પથે ઘણાં દૃષ્ટિબિન્દુથી નચાઓ કરવામાં આવે છે તેનું

નિગદરણ ઝાંધવાને આ પુસ્તકના લેખકે પ્રકરણ ૧ તથા પ્રકરણ ૬માં જે સમદર્શી અને સમતોલ વિવરણ આપ્યું છે તેથી વાચકોને તે વિષયમાં મુગ્ધોગ સમગ્રણ મગ્ગે એવી આશા ગમી શકાય. આપણી સામાન્ય વાચક-જનતા અને આપણા મુલાન વિદ્યાર્થીવર્ગે 'ચિત્ર-સિક્કા' આદિ અન્ય કલામયો વાચે અને તેનો અભ્યાસ કરવા માટે, તો તેને તે નિઃશંક દિનકર થઈ પડે એમ છે. એથી એમની નિરીક્ષણ-શક્તિ અવગન સજ્જ થવા પામશે, એમની રસમતા—'એસ્થેટિક સેન્સ'—વિવેકપૂર્ણ મીન્દર્પભાવનાને ઉત્તેજન મગ્ગે, મનને તે પ્રફુલ્લ અને હૃદયને આનંદસમગ્ર કરશે અને આગળ જતાં એમના આ-માનો વિકાસ સાધ્ય કરશે. કલાપ્રિયતા અને કલાપ્રાપ્તિની તેની આ સક્રમ ફલમુનિ છે.

અમદાવાદ
તા. ૫-૧-૬૨

રવિશંકર મ. રાવળ

મુખ્યસિદ્ધ ચિત્રકાર શ્રીમાન શ્યાવક્ષ ચાવડા(આર્ટિસ્ટ)નો અભિપ્રાય-પત્ર

કોઈ પણ ચિત્રને સાર અને સગસ ટગવતી અટપટી બામતોની, ચિત્રની આંતરિક રચનાની, અને તેના પાયા રૂપ સિદ્ધાંતોની સમજણ, સામાન્ય માણસ સમજે, એવો પ્રયત્ન આ રીતે ભારતમાં કદાચ પ્રથમ જ વાર થઈને ગયો છે એમ હું માનું છું.

આ ગ્રંથના લેખક પોતે પોતાના વિષયમાં સુખીયુ છે અને તેમણે ભારે જહેમન ઉઠાવેલું તેમાં ખૂબ ઇચ્છાવટ કરી છે.

ચિત્રને જોવું અને ચિત્રને નીરખવું એ બેમાં મોટો ફેર છે, તો ચિત્રનું નિરીક્ષણ કેમ કરવું અને તેનો રસાસ્વાદ કેમ પ્રાપ્ત કરવો, તેનો વિષય તેમણે ખૂબ વિસ્તારથી અને પરિપૂર્ણ રીતે ચર્ચ્યો છે અને તેમાં તેમણે તેને બધી બાલુથી આવરી લીધો છે.

સાધારણ જનનાને, ચિત્રચિત્ર પ્રેક્ષકોને, કળાના વિદ્યાર્થીઓને તેમજ કલાકારોને પણ આ પુસ્તક ઘણી રીતે મદદગાર થઈ પડશે.

શ્રી દિગેશચંદ્ર મહેતાએ યુક્તી વધે અને નાદુરસ્ત તબિયતે પણ આ કાર્ય સારી રીતે પાર પાડ્યું છે અને એ રીતે આપણા દેશમાં કળા વિશે જે સમજના વધતી જાય છે તેમાં સુદર ફાળો નોંધાયો છે.

આવા ચિત્રકલાનાં પુસ્તકોની જરૂર ઘણા લાંબા સમયથી સાતતી હતી. લેખિકા કદા પ્રયે રચિ ઉપજ કળામાં શ્રી દિગેશચંદ્ર રસમજી મહેતાનું આ 'ચિત્રસિક્ષા' નામે પુસ્તક ઘણું જ ઉપયોગી બનશે.

તા. ૩૦-૩-૧૯૬૨.

શ્યાવક્ષ ચાવડા.

પ્રસ્તાવના

તે વેળાએ મારી વધ દુઃખ વર્ષની હતી. અત્યાગે મને ટુચુ ચાલે છે. આજે જ્યારે હું આ પ્રસ્તાવના લખી ગઈ છું ત્યારે મારી નજર સામે, અમારો 'મદેતા કૉમ્પાઉન્ડ'ના મકાનના એક ખડની ભીંત ઉપર ટાગેયું, મોટા કદનું અમુક એક રંગીન ચિત્ર તન્વરતું મને દેખાય છે. એ ચિત્ર શું કહેવા માગે છે તે હું તે સમયે જાણતો નહોતો. પછીથી જ્યારે મારી મોટી બહેને મને એનો વિષય સમજાવ્યો ત્યારે ચિત્ર મને કાર્મિક વિશેષ ગમવા લાગ્યું; અને હું તેને વારંવાર જોતો થઈ ગયો. ચિત્ર ઐતિહાસિક હતું: સ્કૉટલેન્ડની સુપ્રસિદ્ધ અતિ સોદામાણી પરતુ અન્યન અભાગી મહાગણી 'મરી કવીન ઓફ સ્કૉટ્સ' (૧૫૪૨-૧૫૭૭), જેની કરચું રસિક જીવન-કથાએ અનેકાનેક કવિઓને, લેખકોને, ઇતિહાસકારોને, નાટ્યકારોને, નામાંકિત ન્યાયાધીશોને અને કલારસિક ચિત્રકારોને પ્રેરણાનાં પિપ્પુ પીવડાવ્યાં છે, તેને લગતું એ ચિત્ર હતું: રાણી મરીએ પોતાના નિષ્કુર અને નાશાયક પતિ હોર્ડર્ડ અર્નલ્ડને રથાને પોતાના મંત્રી અને સલાહકાર લેધે ડેવિડ રીઝિયોને રાખી લીધો. ઇધ્યાંથી બેઠકગતા અર્નલ્ડને રાજ્યના સ્વાર્થો ખટપટી ઉમગવોએ ઉરકરી, હાંસીરૂકના રાજમહેલમાં, ખુદ રાણી સમક્ષ રીઝિયોને મારાઓને હાથે મગવી તેનું ખૂન કળવ્યું: ખૂની મારાઓ મોટા લાખા લાલાઓ લઈ રીઝિયોને મારવા તેની સામે ધપા જાય છે, ગજરાએલી રાણી મારાઓને લાથી ચાલી જવાને ફરમાવતી, નિર્દોષ અને નયગા રીઝિયોને પોતાના લાખા મોટા અખ્યાથી આવરી લઈ તેનું રક્ષણ કરવા મથી ગઈ છે, એ તવારીખી દશ્ય પ્રસ્તુત રંગીન ચિત્રમાં આલેખાએયું હતું.

વર્ષોનાં વર્ષો લગી રોજરોજ મેં એ સ્પષ્ટ ચિત્રને દૈરિંદું, પણ માત્ર 'દૈરિંદું' જ. 'નીરખેયું' તો નહિ જ; કાગળ તે વેળાએ એને જોઈ શકાય એવા નેરો મારી પાસે ન હતા. કોઈ વસ્તુનું 'દર્શન' કરવું અને તેનું 'નિરીક્ષણ' (observation) કરવું, એ બે વચ્ચે ધરતી અને આસ જેટલું અંતર છે. એકાદ વસ્તુને દેવળ જોવાથી જ તેનું જ્ઞાન કે કળા સાપડતા નથી મંગધિત વિદ્યા અને કળા હાગ જ તેને આપણે બગાડી જોઈ જાણી સમજી શકીએ અને ત્યારે જ તેનો સાચો સ્વાસ્વાદ અને સુખાનંદ પ્રાપ્ત કરી શકીએ. ચિત્રોના મંમંધમા પણ આવું જ સમજવું 'ચિત્રગતિકા' રવી પ્રકટાવવાનો આશય કિંવા ઉદ્દેશ પણ એ જ છે.

ઉપશ્ચ પ્રસ્તાવ પછી, મારે ખાસ જણાવવાની યાને ચોખવટ કરવાની લાગ્યે જ અગત્ય ગટે છે કે આ પુસ્તક ચિત્રકળાથી જ્ઞાત એવા કલાકાર ચિત્રકારો માટે તેમ જ એ કળાના નિષ્ણાત ટીકાકારો માટે નથી જ. એ દેવળ સાધારણ સામાન્ય ચિત્રોત્તોખી જનતા કાળે છે, કે જેઓ એમાથી ચિત્રોને જોવા ઉપરાંત સમજવા અથ્થે ચિત્રકળા વિષયક કાર્મિક જોઈતી-કરતી માહિતી મેળવી શકે.

પુસ્તકને પ્રકટાવવા કાળે, ઉપર જણાવેલા આશય કરતાં પણ મારા હૈયાની એક ઉમ્ર ઉત્તેજના (incentive) પણ સવિશેષ કારણુજ્ઞ છે: સારાએ પેટાખડમા અને તેની પણ વહાર સર્વત્ર સુપ્રસિદ્ધીને પામેલા કરાચીના કર્મચોગી મન શી જ મશૈદ નસરનાનજી મહેતાને આ અદના ટૂંકિ અર્પણ કરવી એ ઉત્તેજના, બટકે માગ આખર થયા જીવનની બાહી રહેલી છેલ્લી મહાકાંક્ષા, જો હરતી ધરાવતી ન હોત તો કદી પણ આ ત્રથ પ્રકટવા પામ્યો ન હોત. પુસ્તક-પ્રકાશન અગે માગ માર્ગે આડે અનેકવિધ વિધ્ન

દોસા બના, મારે મન માન ઉપયુક્ત સમા સન્માનનીય એસા મારા પ્રિય ભત્રીજા જમનેદનું નામ આ ગ્રંથ સાથે જોડાને હું અને સમર્થ થયો છું તે સારૂં પરમકૃપાળુ પન્નેધર પિતાના લાખોલાખ શુકાના કર ૫૩

ફરતી આ ધરતી ઉપર જ્યારે માનવજાતનું પહેલવહેલું આગમન થયું ત્યારે તે પ્રાગૈતિહાસિક યુગના વનવાસીઓના હાથપગ આદિ અગ્રપ્રવચનના ઉત્પત્ત્યવનમાથી તેમજ હાલવાસીઓના એમની જે પ્રકૃતિ રહેલો પ્રવૃત્તિ પામી તે, પૃથ્વીથી વખન જતો, કમે કમે નિર્મસીન થઈ, તેણે જે કળાકૃતિ રૂપ ધાર્યું કર્યું તે, આ જગતની સૌથી પહેલી લલિત કળા 'જ્યોત્સ્વ કળા' હતી

ત્યાર બાદ એ જ વનવાસી મનુષ્યોમાંથી જે એક બીજી પ્રકૃતિ ઉદ્ભવી તે એમના હાથે થયું એમના પરાકી શુકાવતની ભીંત ઉપરનું અલ્પકાલ ચિત્રણ હતું એ ચિત્રો એમની મનિષી જીવનચરિત્રે અનુરૂપ હતા મુખ્ય વે, એમના મેળધમા આતના જનરો, એ જનરોનો એમનાથી થયો શિકાર, એ વનવાસીઓમાં પગરથર થતા યુદ્ધ, એ એમના ચિત્રોના નિર્ણયો હતા ચિત્ર-સૌથી સાર પ્રાકૃતિક હતી અને સામગ્રીમાં ગેરુ, નામજર આદિ ખનિજ રંગો, તથા મલમ તરીકે ખન્યવ્ય પથ્થરોમાંથી બનાવી કાઢેલા એજારો હતા આ એમની પ્રકૃતિ કાળાને ખાતી વની જેણે કળામન રૂપ પ્રાપ્ત કર્યું તે ચિત્રમાળા ધાતુ કાષ્ઠ, આરસ, કાગળ અને પંનાસ ઉપર જ્યારે એ ચિત્રકળા વિદોષ વિદોષ નાચતી કૃદતી થઈ ત્યારે પૂર્વી ઉપર જાણે સૌદર્ભનું સર્વજન ધનરતું થયું આગમથી લઈને તે અત્યાર લગીના કચકઈ નામામ્નિ કલામા ચિત્રમાળાએ એ કળા કાળ સાગવ જનમમાળને સૌદર્ભની લઢાણી એવી તો સરસ અને સમર કરી છે, અને આજે આનાવહક સર્વે ચિત્રો એટલા તો અવિરોધ પ્રિય અને આકર્ષક છે કે જેને લઈને આપણે જો ચિત્રમાળને 'કલાઓની મહાગાળી'નું ગિરદ બક્ષીએ તો તે યોગ્ય અને ઉચિત જ સમજાશે

એ 'કલાઓની મહાગાળી'ના સર્વ મુંગા-સૌદર્ભના મુખ્ય મુખ્ય સ્થાનોનો અને સાધનોનો પ્રાથમિક પરિચય જામાન સાધા જુ ચિત્રોમાં જનતાને મળી રહે એ જ હેતુને લક્ષીને આજે આ અવના દૃષ્ટિને નવા વાચકોના કરકમગમા ધરનામા આવે છે લેખક જાતે ચિત્રકાર તથા એકે પુનઃકલા અનેક સ્ત્રીઓ પાન લાખેમો હતા એનો સીમાર કાવો જ રહ્યો

આભાર

આ પુસ્તક ગણે, અમુક ઉદાગદિન વ્યક્તિઓનો હાર્દિક આભાર માન્યા વિના પ્રસ્તાવના પૂરી કરી શકાય એમ નથી

આ મેળધમા, જે સૌથી પહેલું શુભ નામ અને સાબર છે તે શ્રીમાન આપણી વિ ઉદેશીનું છે અત્યારે પ્રકટ થયું આ 'ચિત્રસિક્ષા' લગભગ ૩૦ સાલ પહેલાં એઓશ્રીના સુપ્રસિધ્ધ માસિક 'નવચેનન' (ત્યારે તે કલામાથી પ્રકટ થયું)માં પ્રિનિ મામે પ્રકટ થતી લગલગ બે વર્ષ લગી લમાઈને પૂર્ણ થયા પામેની, અને વખણાયેલી હારમાળાનું નવરૂપ છે એનો યશ અમુક અત્રો માનવન આપણીલાઈને કારણે પશુ ગય છે, કારણ એ લેખમાળા, જે ચિત્રકૃત અને સ્વરૂપ સુરોલભિત પ્રકારે હાખાયેલી, તે અને મગતી રહેતી એમની ઉત્તજના અને સહાયતાન આભારી હતી તદુપરાંત, આ પુસ્તકમા સમાવેલા કેટલાક ચિત્રોના બનાવકસ પશુ એમણે પૂરા પાડેલા હોઈ એ એમની સહાયતા અને સહાયતા માટે હું એમનો સવિશેષ ઉપકૃત છું

ઉપર મહુ તેમ ૩૦ સાલ પુરાણી લેખમાળાને પુનઃકારકે યથાતથ તો કેમ જ પ્રકટ કરી શકાય? પા સદી પહેલાના કળા અંગેના મારા વિચારો અને અભ્યાસમા સ્વભાવિક જ ફરક પડેલો હોઈ, તેને બધી

રીતે ફરીથી તપાસી સુધારવાની દેખીતી અગત્ય હતી. સુધારણાના માગ આ કાર્યમાં મને પ્રીમની સહાયતા મળવા પામી છે તે માટે, કુશળ લેખક અને કલાવિવેચક લુચાન લાઈશ્રી સુનીલ ક્ષેત્રીને હું ખરે જ અદેસાનમંદ છું. પેનાની કોલેજના અધ્યાપક અને પરીક્ષાના ભારે વેકાત્વ દરમિયાન એમણે સુધારનાપૂર્વક જે શ્રમખર સહાયતા મને આપી છે તે સારું છે એમનો જેટલો આભાર માનું તેટલો આઉં છું.

આ અદના અન્ય પ્રકાશમાં આવી શકે તેટલા સારું તેના પ્રકાશક ધવા ઉપરાંત, તે માટે જોઈતી મદતની નક્કર મદદ, માત્ર એક જોડે ઉદાર દિલે આપવા કાન્ને હું મુંબઈવાસી મારા મહેરબાન ગેંગી લાઈ ફક્તમ ધનજીશાહ સીધવાનો અનિ આભારી છું.

પુસ્તક-પ્રકાશન અર્થે આર્થિક સહાય આપતે બવા લાઈશ્રી ફક્તમજાએ મને પેનાના ઉદાર ઉમદા સ્વભાવની સાક્ષી પૂરતું જે એક સૂચક સંજોગક સુવાચ્ય કહી મંત્રગાવેલું, તે અત્રે રજૂ કરવાની લાયકાતે હું શ્રેષ્ઠી શકું એમ નથી જ:- 'There is no limit to what a man can do so long as he dose not care to whom the credit goes.' આ કારણે મહેરબાન લાઈશ્રી ફક્તમજાને આ અદના લેખક આભારી જ નહીં બરેકે તમણી છે.

કળાને લગતા અન્યના આમુખકાર પશુ દ્રેષ્ઠ લાયક કળાકાર દિવા કપાશુરુ જ હોઈ શકે. લેખકના સહભાએ આ કાર્ય સારું તેને જેવી એક ચિત્રકાર-કલાકાર વ્યક્તિ માંપી છે કે જેમનું નામ-કામ આગયે શુભગતમાં જ નહીં, પરંતુ હિન્દમાં અને હિંદ બહાર પશુ ચિત્રપ્રિય જનતામાં અને ચિત્રકાર-મંડળોમાં સુપ્રસિધ્ધ છે. 'શુભરાતના કલાશુરુ' લેખાના, શુભરાતમાં કળાની અગ્રણિ લાવનારા, 'શુભરાત કલામંચ' 'અને ભારત કળા મંડળ'ના અધાપક શ્રીમાન ગવિશકર મ. ગવળને આ પુસ્તકનો આમુખ લખી આપવા કાન્ને, આ તકે એમને લાઈક આભાર માનવાની ગમ આહું છું.

ચિત્રકળાના અભ્યાસક્રમોના પુનર્નિર્માણ માટે મુબાઈ સરકારે નીમેશી સમિતિના તેમજ ૧૯૫૧થી ૧૯૫૮ સુધી લલિતકળા આકાદમી (દિલ્હી)ના અનંદ સભ્ય તરીકે તેઓ હતા અને હાલ વરેહરા યુનિવર્સિટીની ફાઈન આર્ટ ફકલ્ટીના અધ્ય છે. કલાસેવા અર્થે વીએનાની શાંતિ પરિષદમાં, હિન્દની શાંતિ સમિતિના પ્રતિનિધિ લેખે તેઓ યુરોપની તથા રશિયાની કલાયાત્રા કરી આવ્યા છે. તદ્દુપરાંત કલાના અને આહિન્યના અદ્વિતીય સુપ્રસિધ્ધ માસિક 'કુમાર'ના મંસ્થાપક લેખે એમની લાખા સમયની કલાસેવા મરેને સુવર્દિત છે. આવી એક વિશ્વાન કલાકાર વ્યક્તિએ આ અદના અન્યનો આમુખ લખવા સારું જે તરદી લીધી છે એ માટે હું એમને અન્યન આભારી છું.

આ અંશના અભિપ્રાય-પત્રકાર સુવિશ્વાન ચિત્રકલાકાર શ્રીમાન રસાવલ્લ ડી. ચાવડા (આર્ટિસ્ટ)નો પશુ આભાર સ્વીકાર મારાથી લુલ્લાય એમ નથી. જેમની કલાકૃતિઓ દેશપરેશમાં સર્વત્ર પ્રથસાપાન ધવા પામી છે તેવા એક આંતરદેશીય ખ્યાનિને વરેલા આર્ટિસ્ટ નક્કી મજેલા અભિપ્રાયને હું મારી ખુશનસીની જ સમજું છું.

મુબઈ, લંડન અને પારિસની જગવિશ્વાત મહાન કલાશાળાઓના નામાકિન કલાધરોના આશ્રમે, ચિત્રકલા, ઉપરાંત મંગીત, નાટ્ય અને નૃત્યની પ્રેરણા તથા અભ્યાસસિદ્ધ જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરવા જેવી સુચે-અત્તા આ પહેલાં શ્રી રસાવલ્લ ચાવડાને હમજન કરી છે. તદ્દુપરાંત નિચ દલિ (vision)ને અને શૈલી (style)ને મંપૂર્ણ કરવા કાન્ને કામીરથી લઈને તે કન્યાકુમારી (કંપ કમોરિન) સુધી-પગઅથવા આસામ અને બરમા લગી, માત્ર હિન્દુસ્તાન જ નહિ, પરંતુ યુરોપ અને મલાયા તથા ઇન્ડોનેશિયાના પ્રદેશ એમણે ખેડ્યા છે. હિન્દના નાનાં શહેરો, ગ્રામો અને ગામડાઓમાં અતે ફરીફરી ત્યાંના રહેવાસીઓનાં દરેકો, તેમના

વસ્તુપરિધાન, તેમનાં રાચરચીકાં, તેમનાં જ્ઞાનજ્ઞાન અને રંગગત, તેમનાં રાસ, ગરબા અને નૃત્યને લગતા હાવભાવ, હલનચલન નાઝનઝકતનાં અંત્રગતનાં તેમ જ ત્યાંની રણિયામણી કુદરતનાં દરેયોનાં ચિત્રો અને ખાસ કરી રેખાનિરૂપણો (Drawings)ને કળા ક્ષેત્રે પ્રકટાતી એમણે ચિત્રપ્રિય વર્તનતાને આનંદમગ્ન અને આભારવશ કરી છે. થોડીક જ જુજનજન રેખાઓને ચિત્રશુ કાળે કામે લેતી એમની લયબદ્ધ રસરસવતી રેખાવટની પ્રશંસા થાય તેટલી તે ઝોઘી જ લેખાય.

અન્યારે કલાકાર શ્રી શ્યાવક્ષ યાવઘ્રની કલાકૃતિઓ તથા ગદેર ઈમારતોની દીવાલોને દીપાવનાં એમનાં ભીત ચિત્રો (murals) એમનાં રંગદર્શી તૈલચિત્રો (paintings) અને રેખા નિરૂપણો ઈરિસ (પારિ) ના unesco પ્રદર્શનમાં ત્યાંના Salon de Matina મંદિરસ્થાનમાં—યુનાઈટેડ રેટ્રસમાં અમેરિકન ફેડરેશન ઓફ આર્ટના આશ્રયે બનેલાં પ્રવાસી હિન્દી કલાકારોની કૃતિઓનાં પ્રદર્શનમાં—એસન (જર્મની) નાં હિંદી કલાના પ્રદર્શનમાં, ખુદ હિન્દુસ્તાનમાં અનેક સ્થળે અને હિંદ બહાર જાપાન, જાકાર્તા, સિંગાપોર અને ઇન્ડોનેશિયામાં, લંડનના બર્લિંગ્ટન હાઉસના હિંદી કલાના પ્રદર્શનમાં, એમની ચિત્રાકૃતિઓ રજૂ થએલી સવિશેષ સુપ્રસિદ્ધીને પામેલી છે. આમ, સત્ય કહેઈએ, કલાકાર શ્રી શ્યાવક્ષ યાવઘ્ર અઘનન હિંદના શ્રેષ્ઠ અને અમંગલ્ય કલાકાર—ચિત્રકારોમાંના એક પ્રતિનિધિ રૂપ આર્ટિસ્ટ લેખે આ પહેલાં અંકિત થઈ ચૂક્યા છે.

આમ જેમનું રથાન કલાક્ષેત્રે જિંદું અને આજેવાન છે, સુપ્રસિદ્ધ અને સન્માનનીય છે. તેમણે મારી આ અદના કૃતિ અંગે રસ દાખવી અભિપ્રાય લખી આપી જે તરદી લીધી છી તે સારું હું એમનો અહેસાનમંદ છું.

અંતમાં, મારે એક વિશેષ આભાર માનવો રહ્યો તે ‘કુમાર’ માસિકના કલાસુત્ર વિદ્વાન અને ઉત્સાહી કુશળ તત્ત્વ તથા સંચાલક રમેડી લાઇથી બચુભાઈ પી. રાવતને છે. ગુજરાતી માતૃવારીઓમાં અનેબું અને અન્નેડ લેખાનું, રવગ્ધ અને સુશીલમયી ‘કુમાર’ની પ્રગતિ અને પ્રખ્યાતિ સર્વાંગે નહિ તો મોટા ભાગે એમને જ આભારી છે. આજના અત્યંત કપરા સમય મંત્રેગ વચ્ચે, નિવસિન અને નમ્રનેદાર રીતે કલા અને સાહિત્યનું એક માસિક અને તેનું મુદ્રણાલય ચલાવવું એ ધણું જ થોડા વ્યવસ્થાપદ્ધતી બની શકે. એમનાં અને ‘કુમાર’ પ્રિન્ટરીના કાર્યકરોના ઉદ્યોગ, અનુભવ, ખંત અને પરિશ્રમથી જ આ કલા-મંથ બની શકે એવા લાયક સ્વરૂપે પ્રકટવા પામ્યા છે, તે માટે એ કાર્યકરોને અને મંદિરસ્થાન રમેડી શ્રી બચુભાઈનો હું ભાવપૂર્ણ હાર્દિક આભાર માનું છું.

છેવટ, પાછળ આપેલી મંથશ્રમિમાં જે ઉપયોગી મંથોનાં અને તેમના સર્જક મંથકારોનાં નામે રજૂ કર્યાં છે તેમનાં, તેમજ ખાસ કરીને પુસ્તકમાં સમાવેલા સર્વ ચિત્રોના સર્જક કલાકારોનાં નામે, અને જે મંદિરોઓમાં એ ચિત્રાકૃતિઓ વિરાજે છે તેનાં નામે ચિત્રની સાધાસથ જે આપ્યાં છે, તે સર્વને આ લેખક અંતઃકરણસહ માનપૂર્વક અતિવ આભાર માને છે.

અંતમાં, લગભગ સાડ સાલ લગી ગુજરાતી સાહિત્યની યથાશક્તિ કાંઈકે સેવા કરી શકવાનો લેખક મુલસ મંતૈય પ્રદર્શિત કરતે, ગુર્જરભાષી, કળાશોખી સાહિત્યવિલાસી મારા સુત વાચકને આ મારી છેલ્લી બેટ અને છેલ્લા સલામ ! તે સાથે, જે ભલી લાવાયે: મારી માતૃભાષા, જેણે મને આજન્મ સુરતા અને સુરસિકતા આપી, જેણે મને સુવાણી અને સુલેખણીની સુકળા બક્ષી, જેણે મને સંતૌષ અને સુખ અર્પ્યા, તે મને અતિ પ્યારી, મારી મીઠી માતા ગુજરાતીને મારા સદરજ પ્રણામ !

સો સો વાર એ ‘સમાન’ લખ્યું તે પછુ થયું સમાપ્ત.

૧૪, કાચક પારસી કોલોની,
સદ, કરાચી-૩

ફિરોઝશાહ ફત્તમખ મહેતા

વિષયાનુક્રમ

ચિત્રો કેમ લેશે?	૧
નિર્મલ-ચિત્રો	૧૪
છબી-ચિત્રો	૨૧
દૈનિક-જીવન-ચિત્રો	૪૨
કળા અને કુદરત	૫૪
ચિત્રકળામાં રેખાંકનનું સ્થાન અને સૌદર્ય	૬૧
ચિત્રકળામાં રંગનું સ્થાન અને સૌદર્ય	૭૪
તેજહાયાનું ચિત્રકલામાં સ્થાન અને સૌદર્ય	૮૫
ચિત્રકળા વિષે આકલન, મંકલન અને આવિષ્કરણની સમજણ	૧૦૭
ચિત્રવર્નાવના જુદાજુદા પ્રકારોની સમજણ	૧૨૨
ચિત્રકળાની પાકસાગા (સ્કેડિયો) માં	૧૩૮
પ્રાચીન દિવસમાં ચિત્રપ્રિયતા	૧૫૭
ચિત્રકળાની હિન્દી શાળાઓ	૧૬૬

પરિશિષ્ટ

એ સિમલનો શ્રેદ	૧૭૧
સૌદર્યદેવી વીનસ	૧૭૪
શુન	૧૮૬

ચિત્રાનુક્રમ

રથુને કાંઠે	૧૯
મિસિસ સિડન્સ (ગેઈન્સબરો)	૨૪
મિસિસ સિડન્સ (ગ્રેશુઆ ડેનોવ્સ્)	૨૪
ગુલામી ખુપવાળો (બ્લેન વાન આઈક)	૨૭
જહ્ન-દારો અને પ્રધુત્ર (ધીરલેન્ડીઓ)	૨૮
નિદોષિકા (અચુત)	૩૦
ધ લાફિંગ ફેવેલીઅર (મીન્સ હાઉસ)	૩૩
સૌદર્થદેવી વીનસ આગળ દર્પણ ધરી ગહેલો કચુપિડ (વિલાસવેગ)	૩૫
અકબર (મોઝલ સ્ટેચ)	૩૬
જલક્રિડા (પહાડી ગઢવાલ કલમ)	૪૧
મંકટમાં સપડાએલું સાબર (લેન્ડસીઅર)	૪૯
રૂપ-રેખા (રવિશંકર ગવળ)	૫૩
સ્તલાવલિની દાર્શનિક તાલ્પવદતા	૫૮
જર્મનીનું એક દરજ્જો (કાચુરેખામય ચિત્ર)	૬૩
મૅટરડોર્ન પર્વત (મિનારેખામય ચિત્ર)	૬૪
એ ધંત્ર લેડી (એક ફેલેમિશ ચિત્ર)	૬૬
સર્વનાથ (અગ્રંતાનું એક રેખાંકન)	૭૨
ટેનામાં લમ (ટિન્ડોરેટો)	૧૦૩
ગુજરાતી ચિત્રકળાનો નમૂનો	૧૧૭

નગર એન્જીનીયરીંગ પદ કયુપિડ	૧૮૭
ધર્મ	૧૮૨
હુન	૧૮૬
રાષ્ટ્રતિહાસિક ચિત્ર	૧૮૭
અંતરંગ દેવગી (વાન ગ્રાંથ)	૧૮૭
હુનનો ઓગ્રે	૧૮૮
સંજ્ઞા કોડ	૧૮૮
જાગીરામા (માનેન)	૧૮૯
ઝાંતે રે મેમીએગુ આવેખન	૧૮૯
મેડેના (ગ્રાએન)	૧૯૦
કોસ ઉપાધી સ્વસ્થાને જતો મિત્ર (માઈમન માર્ગિની)	૧૯૨
બનીવાગ (એડવડ માનેન)	૧૯૨
બાધાસાર (ગ્રાએન)	૧૯૩
નિર્ધન કાગર (હાન્સ દોપમેઈન)	૧૯૪
નેપોલિયન (ડેવિડ)	૧૯૫
બેયર બાય (ગ્યુલિઓ)	૧૯૬
દેકાને—કેકાર્ટન (શાન્સ હોન્સ)	૧૯૬
સ્નાનાને કાનના (ફિલિપ બોગેગ)	૧૯૬
વિકટરી ઝાંતે સંમેલન (૨૦૦૦ વર્ષ પૂરેનું ચિત્ર)	૧૯૭
માઈકલ અન્ડરલો	૧૯૭

આર્ટિસ્ટોમાં

✓ નમોદેવ નસરવાનજી મહેળા	મુખચિત્ર
✓ જ્ઞાની કવિ અખો જાગ	ગવિસકર ગવજી
✓ કલાતત્ત્વ	સોમાવાય શાહ
✓ મુનરાગમન	લોડ લેઈટન
✓ ગાણીવાસનો નવો પરાવો	ફેડગિક ગુડ હોય
X સર્વેશ્વર	કેપ્ટેન
✓ હો સાર્સ	ઈસ્ટ
✓ પેલોલિયા એને ફિલેમોન	—
✓ વમત	સમ-સો બોલીયેરી
ઉનાળાની રાત	આર્મટ મૂર
અણુ તારો આવાર	—
✓ મનના મોહપાશમા	—
✓ અંબુ	હોબેમા
✓ ઉમાળી	મ્યુરિયો
✓ કર્ણ અને કુતિ	કનુ દેસાઈ
✓ સિસ્ટરન મેડેના	સ્કાએવ

ચિત્રરસિકા

ચિત્રકળાની પ્રાથમિક માર્ગદર્શિકા

ચિત્રો કેમ જોશો ?

ચિત્રો આલેખવાની કળા હોય, તો શું ચિત્રો જોવાની કળા ન હોય ? ખાવામાં કળા, પીવામાં કળા, બેસવામાં કળા, ચાલવામાં કળા, તો પછી ચિત્રકળા જેવી જગતની એક મહાન લાલિત્ય કળા (fine art) ના નિરીક્ષણમાં કળાને સ્થાન ન હોય એ કેમ બને ? ચિત્રકારો સૌન્દર્યમાંથી ચિત્રો ઊભાં કરે, તો પછી પ્રેક્ષક ચિત્રોમાંથી સૌન્દર્ય મેળવે એવી સ્વાભાવિક ક્રિયા, કળા વિના સારી રીતે પાગ પડી શકે નહિ. કળા જ કળાને જોઈ શકે છે, એ સર્વ-સામાન્ય અચૂક નિયમ સૌંદર્યના પ્રકટાવનાગને તેમ તેના પ્રેક્ષકને પણ એકસરખો લાગુ પડે છે. જેમ દરેક સૌન્દર્ય-સર્જનની તેમ પ્રત્યેક સૌન્દર્યપાન કરવાની પણ કળા હોય છે અને એની પાછળ તેની સમજ ઊભી હોય છે.

જો ચિત્રો સજીવન હોત

આ સમજના અભાવે ચિત્રો જોવા મંત્રવં ખાનગી-માં કે નહોતંમાં ખરેખરું સુદર અથવા ખરેખરા નિર્દોષ ચિત્રો પ્રત્યે આપણે એવો તો અન્યાય અને અવતાંવ દાખવીએ છીએ, એવી તો બેદરકામ ઊડતી-છૂડતી બેઅદ્ય રીતભાત ચલાવીએ છીએ, સૌન્દર્યની અવગણના, સૌન્દર્યની નિન્દા, સૌન્દર્યનો ઉપહાસ અને અપમાન એવા તો કરી બેસીએ છીએ કે જે બાપડા ચિત્રો જો આપણી પેઢે જીવત અને ગતિવત હોત તો તેઓ જરૂર ઉશ્કેરાઈ જઈ પોતાના ચોક્કસમાંથી બહાર બીછળી પડી આપણને બેચાર સજીવની દેત, ઝટક દેતીક ને એક લપડાકજ ચોરી કાઢતી લલચલા કલાલિંગોનાં રક્ત અને પ્રાણમાંથી બનેલા બેનમન ચિત્રો પ્રત્યે આપણે કમ-સમજ વર્તાવ જોઈ, જો કોઈ કળાપ્રિય મનુષ્ય આમ

પોકારી હોં કે “લાયક માણ્યો નાલાયક ચિત્રો જુએ એ ‘બુધ’ નહિ તો ‘પરીક્ષા’ થે જાય, પણ નાલાયક માણ્યો લાયક ચિત્રો જુએ એ તો ‘કમનસીબી’ કિંવા ‘પાપ’ જ કહેવાય” તો એ તેની લગ્નર કડક માન્યતાને આપણે ઘોષિત ન લેખીએ.

આપણે સમજી શકીએ છીએ કે પ્રત્યેક ચિત્રપ્રેક્ષક કાંઈ જતે કળાકાર કે કળાપ્રિય હોતો નથી—હોઈ શકે નહિ; પણ જેઓ પોતાને ખાસખાસ ચિત્રપ્રિય ગણાવે છે અને જેઓ દરેક વેળાએ ચિત્રપ્રદર્શનોમાં પોતાની હાજરી નિયમિત પુગવે છે તેઓ પાસેથી આપણે કાંઈક સારી આશા રાખીએ જ; કાંઈ નહિ તો થોડીક ચિત્ર-વિષયક આવશ્યક સમજદારીની આશા તો રાખીએ જ. આવશ્યક સમજદારીની વાન તો ક્યારે રહી, પણ પ્રેક્ષકો-નો ચિત્રશોખ ધણી વેળા એવો તો બેદર તથા વાધા-ભર્યો હોય છે કે તે જોઈ આપણે જીવ કાચવાઈ જોડે છે—કેહો કે કન્માઈ જાય છે. એવા નગરે જોએલા તથા જતે અનુભવેલા કેટલાક સચોટ દાખલા આ લખનાર પાસે પડેલા છે.

ચિત્રો અને પ્રેક્ષકો

દુનિયાના દરેક મોટા શહેરમાં એક બા વધુ ‘પિક્ચર-ગેલેરી’ હોય છે. અનેક સ્થળે જો ‘પિક્ચર ગેલેરી’ નહિ તો ખાનગી ‘ચિત્રમંચનો’ તો હસ્તી ધરાવે છે. જો તે પણ ન હોય તો કોઈ કોઈ નગરીઓમાં પ્રમોગપ્રમોગે ‘ચિત્ર-પ્રદર્શનો’ થે લરાય છે. અહીં પ્રેક્ષકો શું કરે છે ? મોટો ભાગ તો ચિત્રપ્રદર્શનના નામે સર્વે ચિત્રપ્રેક્ષકોની ઝડપી પ્રદક્ષિણા કરી લઈ પાછો વળે છે : કદી શકાય કે ‘ચિત્રો જોઈ આનંદ’ કેટલાક તો એક દિવિ ‘ચિત્રચિત્ર’માં અને

બીજી ચિત્ર ઉપર ફેફા - ન ફેફા, ને નખરવાર ચક્કવો પૂરે કરી લીધાનો મંતોપ માને છે. કેટલાક કાર્ષ્ણ વખણાના સુંદર પ્રખ્યાત ચિત્ર સામે પાછા ને પાછા આવી જીભા રહે છે, તેને જોયા કરે છે. તેમને લાન થાય છે કે આ ચિત્રમાં કાર્ષ્ણ અદ્ભુત છે, કાર્ષ્ણ આકર્ષણ છે, કાર્ષ્ણ છૂપી અસર છે, પણ તે શાને લીધે છે તે તેઓ સમજી શકતા નથી; એટલે જ અસર થાય છે તેને કાર્ષ્ણ યોગ્ય શબ્દો વડે વ્યક્ત કરવાની ક્ષમ્મા થાય છે છતાં તેને પણ શી રીતે પાઠ પાડવી? તેમની રિચિતિ અનેકવિધ ચિત્રોના મોટા મંચક વચ્ચે એક અપરિચિત દુનિયાના અભવ્યા માનવીઓમાં જુલા પડેલા પંદરેશી જેવી જ મોટે ભાગે થાય છે. તેઓ ચિત્રો જુએ છે, પણ તે ભાગ્યે જ તેમને કાર્ષ્ણ કહી આપે છે. કેટલાક તો એક ચિત્ર જોતાંજોના પણ તેની પાંચેના ચિત્ર ઉપર દુષ્ટિપાત કરી લેવાની અધીરતાને વારી શકતા નથી. ઘણા તો ચિત્રની છેક એટલા પાસે અડીને જીભા રહે છે કે તેઓ ચિત્રોને જુએ છે કે સુધે છે તે જ ન સમજતા! અમુક ચિત્રો નજદીકથી, અમુક ચિત્રો વધતા જોણા અ ર્થી, અમુક ચિત્રો બરાબર સામેથી, તો અમુક ચિત્રો જમણી કે ડાબી બાજુએ ખસી, વાકી દિશાએથી જ જોવાય તેની પણ તેમને ભાગ્યે જ ખબર હોય છે.

પ્રેક્ષકોના ઘણા મોટા ભાગ તો 'આખને ગળું એ ચિત્ર' એ સૂત્રથી ચિત્રો અંવેલેલ છે. 'સમજાવું તે જ ચિત્ર' એવો ખ્યાલ બહુ જ થોડા ધરાવે છે. આ અચોક્કસ પરિચિતિમાં આપણે જો ધારીએ તો કાર્ષ્ણ સુધારો લાવી શકીએ, ચિત્રોની દુનિયા વચ્ચે આપણે છેક જ જુલા ન પડી જઈએ, ચિત્રોને આપણે વધતાં-ઓઠાં પિપાણી-વખણી શકીએ, અર્થાત્ ચિત્રો ખરેખર જોઈ શકના થઈએ તેટલાં માત્ર તેને લગતી થોડીક પ્રાથમિક સમજ આપણે મેળવવી જ જોઈએ.

આ લખનાર જાતે ચિત્રકા નથી કે ચિત્રકળાનો પરીક્ષક કે ટીકાકાર પણ નથી. ચિત્રો સ્વપૂર્વક જોઈ શકાય એની થોડીક સામાન્ય સમજ ધણત્વ એક લેખક કે પ્રેક્ષક તરીકે, અન્ય ભાદળિય પ્રેક્ષક સમક્ષ પોતાની એ સમજ મૂકવા તે પ્રયાસ કરે છે. જેઓ જાતે કળાકાર છે તેમને માટે આ પુરાક નથી. જાતે નાચતાં નથી આવડતું તેઓ પણ 'નૃત્યકળા' પર નિર્બંધ લખી શકે છે, પંડે વાનાકાર ન દેાડ તેઓ પણ 'વાનાકળા' કે 'વાનાલક્ષી',

પર કલમ ચલાવી શકે છે. એ જો 'કૃષ્ણા' કહી શકાતી હોય તો ભલે આ લેખકને તેવી ઉપમા મળે.

હેતુ રચિ અને અનુભવ

કળાનો વારાનિક હેતુ આપણી ગચ્છતિને ઉત્તેજિત કરવાનો તથા સૌન્દર્ય પ્રત્યે આપણને આકર્ષવાનો હોય છે—કેહો કે સાદર્ય લાણી આપણને આગળ વધારવાનો હોય છે. અલબત્ત, આ હેતુ પાર પડવાનો આધાર પ્રેક્ષકોની જેવી અને જેટલી રચિ, તેના ઉપર રહે-છે. 'રચિ' એટલે અતરંગાન (intuition) અને પ્રયત્ન (effort) વડે મળેલા અનુભવના સમિશ્રણનું નક્કર અંધારું સ્વરૂપ: અતરંગાનને તો 'હરિની બેટ' સમજો કે 'પૂર્વ જન્મોના સંસ્કાર' સમજો; પરંતુ અનુભવ તો અવલોકન અને નિરીક્ષણ વડે જ ધીરે ધીરે સાંપડી શકે. આ અવલોકન તથા નિરીક્ષણ માટે કેળવણીની તજ્જ સત્વિન સમજ વડે જેવી રીતે આવી મળે છે તે આપણે હવે જોઈએ.

ચિત્ર અને વિષય

પ્રથમ તો એક 'ચિત્ર' જોતાંવંત જ વર્ધતા-ઓહા સંતોષ કે અસંતોષની તાત્કાલિક અસર પ્રેક્ષક અનુભવે છે. પહેલા તેને જો જિરાસ થાય છે તે આ હોન છે, કે ચિત્ર કહેવા શુ માટે છે? ચિત્રનો 'વિષય' (subject) શો છે?

'વિષય'નો પ્રશ્ન ચિત્રકળાના સબધમાં અગત્યનો હોવા છતાં કળાતત્ત્વ આગળ તે ગૌણ છે. વિષયકરના પણ બીજાં તત્ત્વો એમાં પ્રધાન હોય છે, લેખાય છે. જેમ દરેક કળા વિરે તેમ ચિત્રકળા વિષે પણ તેની પ્રથમાવસ્થામાં અને ત્યાર પછી પણ સાંખ્યા કાળ પર્વત વિષયનું તત્ત્વ અપ્રચારને હોઈ તે સૌથી અગત્યનું અને મહત્ત્વનું મનાવું. તે સમયે વિષયના ગોચરે ખાતર સૌન્દર્યનો આદર થતો, આજે સૌન્દર્યને ખાતર વિષય રચી થાય છે. પ્રાચીન અને અવધીન મનોરૂપિમાં એટલે કે પડી ગયો છે તે કાળે ચિત્રો રીખવા માટે, ઉપદેશવા માટે, વાર્તાઓ કહેવા માટે અને પ્રમોગ વાદ ગમવા માટે ખાસ કરી ચીરગ્રામા આવતા. ગમે તો કાળ-જૂનાં અગત્ય કે બાધના વિરમવકારી ચિત્રો જન્મને જુઓ, ગમે તો યુવાન રોમ, યુવાન અને મોવરનાં જન્મરિત ખડિર નિહાળે, તમને એની પ્રતિભા થશે.

તેઓ તો આમ જ કહે છે: 'A picture is no picture, unless it be pictorial.'

વિષયને યોગ્ય ચિત્રલક્ષણો આપનાર તત્ત્વો

હવે તારે કાંઈ પણ ચિત્રમા વિષયને ચિત્રલક્ષણો આપનાર તત્ત્વો કયાં કયાં તે આપણે પ્રથમ જાણવું જોઈએ. એ તત્ત્વો તે રેખા (line), રંગ (colour) અને હાયા-પ્રકાશ (chiaroscuro) છે. એ ત્રણેની વ્યવસ્થા તેમજ ચિત્રાનક રચના વડે જ ચિત્ર ચિત્રમય (pictorial) બની શકે છે. એ ઉપરાંત એક બીજું પણ અગત્યનું તત્ત્વ એમાં કામે લાગે છે. એ છે ચિત્રારાનું અંગત હૃદયોશય, એટલેકે પીછો વડે રંગ પૂરવાની કુશળતા. ચિત્રકારેમાં આ કૌશલ્ય ક્ષણ રંગની રંગ (the interest of pure paint)ના નામે ઓળખાય છે.

આ રેખા, રંગ અને હાયાપ્રકાશ ઇત્યાદિનો વિચાર આપણે અનુક્રમે પાછળથી કરીશું, પણ અત્યારે તો હાથમાં ધરેલી વિષય (subject)ની બાબતને જ આપણે જોઈશું.

વિષયનો સ્વામી

વિષય પરત્વે પ્રેક્ષકે જે જોવાનું છે તે એ, કે અનુક્રમ ચિત્રમાં ચિત્રકાર વિષયનો સેવક બન્યો છે કે સ્વામી? વધુ નિરીક્ષણથી તેણે નક્કી કરવાનું છે કે ચિત્રારાએ વિષય તેની મહત્તાને ખાતર પસંદ કયો છે કે તેની ચિત્રમય શક્તિઓ જોઈને ચૂંટ્યો છે? જે પ્રેક્ષકને એમ જણાય કે વિષય તદ્દન સાધારણ છે, છતાં યે તેનાં તેજો તેમાંથી પ્રકાશ (light)ની કાંઈ સુંદર અસર ત્રીસી શકે છે, રંગનો કાંઈ ખુશનુમા સંવાદ (harmony) અનુભવી શકે છે, ગંથોજન (composition)થી કાંઈ ખાસ આનંદ પામી શકે છે, રેખા (line)નું કાંઈ રસપ્રદ લાવન્ય (grace) જોઈ શકે છે તો તેણે નક્કી માનવું કે અહીં ચિત્રકાર વિષયનો સ્વામી જ નીવડ્યો છે.

વિષયનો સેવક

પણ જે પ્રેક્ષકને એમ લાગે કે વિષય ધણી મહત્વનો છે, છપ્પા વેશે નર્યું સાદિય કે અન્યો ઇતિહાસ

જ છે, ને વિષય તેનું નૈતિક મૂલ્ય અત્યંત ધરાવે છે; આમ છતાં પણ જે ચિત્ર તેની ઇતિવચન્ય કે આત્મિક મોહિની (sensual or soul charm)થી મોટે ભાગે ખાસીબમ છે, અર્થાત્ જેને આપણે ચિત્રસૌંદર્યનું સત્ત્વ કહીએ તે સત્ત્વથી જ તે વિષય છે તો નક્કી સમજવું, કે અહીં ચિત્રકાર વિષયનો ચોખ્ખો દાસ બન્યો છે.

દૈનિક જીવનચિત્ર

ચિત્રકારોની લાપામાં અમુક પ્રકારનાં ચિત્રોને genre pictures (અંગ્રેજી: પિક્ચર્સ) 'નિયતજીવનને લગતાં ચિત્રો' કહેવામાં આવે છે.

ઘરમાં નાનાં બાળકોએ માતીનાં કૂતરાં ભેગાં નાચકૂદ કરી રહ્યાં હોય, શહેર યા ગામડાની બજારનો દેખાવ બતાવ્યો હોય, પનથટ પર પનિહારીઓ કેડે અને માથે ખેડાં ચડાવી પરસ્પર હારવિનાદ કરતી ચાલી આવતી હોય, એવાએવા રોજિંદા જીવનના વિષયો આ વર્ગમાં આવી જાય છે.

ચિત્રજગતના ઇતિહાસમાં ૧૭મા સદીનો યુગ ક્ય દળાના યુગ (Dutch period) તરીકે જાણીતો થઈ ગયો છે. તે સમયનાં કેટલાંક સૌથી સારામાં સારા ચિત્રોના વિષયો દૈનિક જીવનના તદ્દન સાધારણ પ્રસંગો રમ્ય કરતા. આજ પણ એ ખૂબ વખણાય છે. દર્શાવ તરીકે A. Van Ostade જેવા ચિત્રકારે આલેખેલાં કાંઈ ક્ય ગામડાની ધર્મશાળા જ લઈએ. એમાં મોઝથી શરમ ઉઠાવના પડછદ અને સાદાસીધા ખેડૂતો જ માત્ર દેખાયા હોય તો કહાય એ ખાસ ચિત્રમય ન ગણાય. છતાં એમાં વિગત અને રચના એટલી ઝીણી અને વિધિવિધ છે, ચિત્રપાટી (panel) સમૂહ તોયે સંવર્ધિત રંગથી એવી તો દીપે છે, તથા એનાં તેજ-ગાયા (light and shade) પણ એવાં શાન્ત પ્રકારે સમાનતાપૂર્વક સોળી રહે છે કે આવે છેક જ શુષ્ક વિષય પણ ત્યાં એક 'સૌંદર્યની વસ્તુ' જ બની જાયો. મુખ્ય પ્રાપ્ત કરી લે છે. એથી ઉલટું, કેટલાંક ચિત્રો કેવળ 'વાનાની વસ્તુ' જેવાં જ હોય છે. એમાં કાંઈ કિસ્મો લગાર આકર્ષક રીતે તથા સહજતાથી સમાવી દીધેલો હોય છે; પણ એમાં એથી વિશેષ સૌંદર્યના કે કળાના અથ લાગે જ હોય છે.

વિષય એક શિક્ષક

આમ, સરખામણીના ધ્યાને કળા પામે વિષયનું મૂલ્ય ઓછું જ અંકાય છે, અને તે યોગ્ય જ છે. છતાં ચિત્રમાં વિષયની મહત્તા ઓછી તો નથી જ. જેનું ચારીકળામાં વસ્તુ (plot)નું સ્થાન તેનું ચિત્રકળામાં વિષય (subject)નું સ્થાન. વિષયથી ચિત્રમાં સાદિત્ય મૂર્તિમંત થાય છે. વિષયથી ચિત્ર જ્ઞાનપોથી જેનું ચર્ધ પડે છે. તેના વડે જ જૂનાનવા યુગ નગર સમક્ષ આવી જાય રહે છે. તેનાથી જ પ્રાચીન-અર્વાચીન ઇતિહાસ, ધર્માખ્યાનો, દંતકથાઓ, લોકવાયકાઓ, પ્રેમશૌર્યની કથા-કહાણીઓ, જૂનીનવી પ્રથાઓ, રીતરિવાજો, આચાર-વિચાર, ઢગજમ, સ્થાપત્ય, યુરોપન આદિનું નરેલ-વાર પ્રદર્શન એકસામંત્રું ભેદ-જાણી શકાય છે.

વિષયવૃદ્ધિનો ઇતિહાસ

‘જેવા યુગ તેવાં ચિત્રો’ એ કહેવન બહુધા સત્ય છે. આપણે ત્યાં પણ અંગ્રાંટની બોદ શૈલી, બાપની શૈલી, ત્યાર પછી રાજપૂત શૈલી, મુઘલ શૈલી અને અર્વાચીન શૈલીનાં ચિત્રોના વિષય જાણી જોનાં તત્કાલીન સમાજનું દર્શન થાય છે. પશ્ચિમના દેશોની વાત કરીએ તો ત્યાં પણ યુગેયુગે વિષયનાર થયાં છે. ઇસવી સનની ચૌદમી સદીમાં ‘જૂના અને નવા કરાર’ (Old and new testaments)માં વસ્તુવેવા દરજો તથા ખ્રિસ્તી સંત-સાધુઓના કે ‘કોડોના’ (જિસસની માના)ના વિષયો ચીતરવાની ધાર્મિક લેલચિત્રકાગેનેલાઓ હતી. ત્યાર પછીના બે સદીમાં રૂપકમય (allegorical) અને પુરાણ યુગના (mythological) વિષયો ઉપરાત, કવિઓએ કથેલા પ્રસંગોના વિષયો તેમજ તે કાળનાં જાણીના મહાન નરનારીઓની જીવિત ચીતરવાની પ્રથા ચાલી. પછી સતરમી સદીમાં સંપ્રિસૌ-દર્બના વિષયોનું, અને ઉપર કહેલ દૈનિક જીવન દેખાડી આપતા વિષયોનું મહાજુ થયું. અઢારમી સદીમાં અથેજમાં જેને પોર્ટ્રેચર (portraiture) તસવીર-કળા એટલે કે જીવનાંજમતીં માણસોની આકૃતિઓની તાદરસ નકલ-ધણું કરીને તેના ચહેના (face)ની આજેલ્લ નકલ-કાગળ કે કનવાસ પર બનાવવાની કળાએ જોર પકડ્યું. તે સાથે ઐતિહાસિક વિષયો પણ તેમા ભેળાના અતે આથી ઓગણીસમી સદી. વિષયોના મંધધમા એ સદી સાથે જ મંતેલકારક

અને સર્વને આપરી લેરી (all embracing) નીવડવા પામી. એણે જૂનીના પટ ઉપર દેખાતી એક પણ વસ્તુ કે વાતને વિષય બનાવવામાં બાધા રહેવા દીધી નહિ. હવે વર્તમાન યુગ તો હદ જ કરી રહ્યો છે. એને તો કાઈ પણ યુગનો વિષય મુલમ અને સંદેલ છે. ‘જેવા દેશ તેવાં ચિત્રો’ની કહેવત મોટે ભાગે એણે ખોટી પાડી છે. આનું કારણ જગતની સામાન્ય રીતે થએલી વિશાળ માનસિક પ્રગતિ તથા દુનિયાનો દરેક દેશ અને પ્રજા એકબીજાની વધુ પાસે આવતાં જાય છે એ જ છે. એક દેશના વિષયો બીજા દેશમાં અજમાવાયા છે. વિષયોના વૈવિધ્યની હવે હદ જ નથી. પ્રયેક યુગ, દેશ, કાળ, પ્રજા, યજુ અને તે યજુની સત્તિ અથવા દિવસના એકેકા કલાકનાં દર્શન લાખવા વિષયો રજૂ કરવાનું ચિત્રકારો જુદા નથી. આખી આલમની મઘ કે પઘમાં કહેવા-એલી કાઈ એવી કથા કે વાતાં બાધા રહી નથી, જેને ઇંસીલા ચિત્રકારોએ એક નહિ પણ સો સો વાર ચિત્રોમાં ન કથી લેવા. હવે તો એમ જ ચર્ધ મથું છે કે ‘Art is international and it knows neither country nor language’ અર્થાત કળા સર્વદેશીય છે; એને કાઈ રચના કે કાઈ ભાષાના બેદ નથી. આમ ચિત્રોના વિષયો આજે દરેક યુગ દર્શાવતા સર્વ-કાલીન તેમજ સર્વદેશીય થયા છે ખરા, તો યે ચિત્રકારોનો એક આ પણ ધર્મ છે કે પોતાની કૃતિઓ વડે તેઓએ નવો યુગ સર્જવેવા. જેમ યુગ વાગેને લાવે અને વાનાં વગતો યુગ બનાવે, તેમ ચિત્રો પણ તેવું જ મહા કાર્ય કરવાને સર્જએલાં છે. ઈ. ૧૯૨૧થી શરૂ થએલો ‘ગાંધીયુગ’ અને ૧૯૩૦ પછીનો ‘કાન્નિયુગ’ આપણા ચિત્રકારોએ કેવા અને કેટલા અનુકૂળ વિષયોથી સર્જવ્યો તે આપણે જાણવા નથી એટલું સખેદ કહેવું પડે છે.

વિષય અને ચિત્રકાર

વિષયોનો આવા વિસ્તૃત ખમનો પોતાની પાસે હોવા છતાં વિષયની ચૂંટણી કાજે ચિત્રકારે પોતાની શક્તિ વિચારીને જ કામ કરે છે. બધા જ ચિત્રકારોબધા જ વિષયો પર પીછો ન જ ચલાવી શકે. કોઈને સંપ્રિસૌ-દર્ધ ચીતરવું ફાવે અને કોઈના હસ-આત માનવાકૃતિ (figure) જ સજળ રીતે દોરી શકે. ‘દર્નર’ જેવા સુનંદો ચિત્રકાર માનવાકૃતિઓ ચીતરવાની પ્રજ્ઞા ભાગ્યે જ કરતો.

કેટલાંક જૂનાં ચિત્રો માટે કહેવાય છે કે તે બધાંએ કલાકારોએ સાથે મળીને જ બનાવેલાં. એક કુદરતનો દ્રષ્ટિ સુંદર દેખાવ આલેખે તો બીજાને તેમાં માનવ પાત્રો દોરે. પણ દ્રષ્ટિ દ્રષ્ટિ ચિત્રકારો બધા વિષયમાં સફળ નીવડ્યા. રંગમાં વિશેષ કહેવાય છે કે તે હળવર હાથનો રાક્ષસ હતો. રંગો-સને સર્વ વિષયો હસ્તામલકવત હતા. રાજદરબારી કાઝાક, યુદ્ધની ધમાધમી, ધાર્મિક પ્રસંગોનું ગાંભીર્ય કે પછી હબી-ચિત્રો અને પૌરાણિક કહાણીઓને તે એકસરખી સરળતાથી સફળતાપૂર્વક-ચીતરી શકતો.

વિષયોના વર્ગ

ચિત્રો માટેના વિષયોનું વર્ગીકરણ કરવું તદ્દન સહેલું નથી. ઘણી વાર એક જ વિષય એકથી વધુ વર્ગમાં દેખાતો હોય એમ પણ બને છે. છતાં સામાન્ય રીતે વિષયોના ત્રણ મુખ્ય વર્ગ કરી શકાય: ૧) ઐતિહાસિક ચિત્રો, ૨) નિસર્ગચિત્રો (landscapes) અને ૩) દૈનિક જીવનનાં (genre) ચિત્રો. ધાર્મિક, રમકમય અને પૌરાણિક ચિત્રો ઐતિહાસિક ચિત્રોના વર્ગમાં મૂકી શકાય.

ઐતિહાસિક ચિત્રોનો ઉદ્દેશ

ઐતિહાસિક ધટના દાખવતી દરેક વસ્તુ મનુષ્યને પ્રિય હોય છે; કારણકે મનુષ્યની સ્મૃતિને તથા તેની જામિંઓને તે જગાડે છે, તેના ઉપર અસર કરે છે. એ રીતે જોતાં ઐતિહાસિક વિષયવાળાં ચિત્રોનું મૂલ્ય ઓછું અંકાતું નથી. ઇતિહાસનાં અથવા જીવનચરિત્રનાં પૂરોમાંથી એક પળભરનું દ્રશ્ય કાળજી કે કૌતુકપૂર્વક ઉપરિચિત કરવું એ જાણે ઘણું શબ્દોમાં લખેલી ઇતિહાસની વિશાળ કૃતિને કળાની દૃઢાક્ષરી લિપિમાં ઉતારવા બરાબર જ છે. ઐતિહાસિક ચિત્રો બનાવવાનો ઉદ્દેશ જૂતાનવા બનાવોને કૌતુકપૂર્વક ઉપર નોંધવા પૂરતો જ હોતો નથી, પણ તે સાથે તેમને એવી ચિત્રમય દમમાં આલેખવાનો હોય છે કે જ્યાં જોનારની કલ્પના, છબિ અને નેત્રો ઉપર તેની પ્રબળ અસર થાય.

બે પ્રકારનાં ઐતિહાસિક ચિત્રો

આ ઐતિહાસિક ચિત્રોના પાંચ વર્ગો બે પ્રકાર હોય છે. એકમાં ચિત્રકાર ખરેખરા ઇતિહાસની એક ક્ષણ કે પ્રસંગ આલેખે છે; બીજામાં ઇતિહાસ ખાતર ઐતિહાસિક પ્રસંગ દોર્યો ન હોય, પણ તે સમયનું જીવન, રાજદર-

બાર, સ્થાપત્ય (architecture) વસ્ત્રપરિધાન (costumes) ઇત્યાદિ ચીતરવાની સાલસાને વશ થઈને જ માત્ર નામને ખાતર ઐતિહાસિક પ્રસંગ આલેખેલો હોય. દર્શાવ લેખે, 'કિંગ જોન મેન્ઝાસ્ટાટ પર પોતાની સગી કરે છે' એ પ્રસંગ ઐતિહાસિક ચિત્રનો વિષય બની શકે, પણ તેનો મૂળ હિદેશ ઐતિહાસિક નોંધ બળવવાનો ન હોય; પરંતુ કેવળ રંગદાર-રાજદારી કાઝાક જ દાખવવાનો હોય. આમ, ઐતિહાસિક ચિત્રો ઘણીવાર અમકદાર રંગો ને દમામદાર રાજસભારી રંગૂ કરવાનું સમગ્ર સર્ધન બની રહે છે.

કેટલાંક પ્રખ્યાત ઐતિહાસિક ચિત્રો

કેટલાંક વિખ્યાત પામેલાં ઐતિહાસિક ચિત્રોનાં નામ-નો ઉલ્લેખ અહીં અનુચિત નહિ ગણાય.

વેરોનીઝનું 'Family of Darius' at the feet of Alexander', વેલારફેઝનું 'The surrender of Breda', ટર્નરનું 'Peace of Munster', ક્રાપ્લીનું 'Death of Chatham', મેક્કાટનું 'Entry of Charles V into Antwerp' અને 'The Diamond Jubilee Procession' ઇત્યાદિ ઘણાં જાણીતાં ચિત્રો છે. એ ઉપરાંત બેન્સાઈનનાં 'The Landing of the Pilgrim Fathers', જોન ચાર્લટનનું 'Balaclava', સેર વિલિયમ ટ્રિવલર R. A. નું 'Napoleon on Board the Bellerophon' એ ચિત્રો ખચિત જોવાલાયક છે. 'ઈ. ૧૬૨૦ના ડિસેમ્બરની એકવીસમી તારીખે 'પિલ્ગ્રિમ ફાધર્સ'ના નામે ઓળખાતાં કેટલાંક છસાં-વાસીઓએ અમેરિકાની ધરતી પર સૌથી પહેલવહેલો પગ મેલ્યો તેનું એમાં આરંભક દર્શન થાય છે. એમાં ગંભીર વેશ રંગોની સમતોલ મિલાવટથી બનેલી શૈલા ખાસ લક્ષ્ય ખેંચે છે. ચિત્ર 'Balaclava', 'Charge of the Light Brigade' વાળી અતિ પ્રખ્યાત કાવ્યકૃતિનું આપણને સ્મરણ કરાવે છે. અથ-સૌદર્થ એ શું ચીજ છે એના ખયાલ આ ચિત્ર સચોટ-પણે આપે છે. જોન ચાર્લટન પ્રાણીઓનાં ચિત્રો દેવતામાં પહેલી પંક્તિને લેખાય છે. 'એને સર્વ કોઈ 'Painter of Horses'ની ઉપમાથી સંબોધતા. 'Balaclava'નું ચિત્ર એણે ઐતિહાસિક નોંધ રજૂ કરવા સારુ નહિ, પણ પોતાની અધ્યાલેખનની કુશળતા

દાખવના સારુ જ પસંદ કરેલું. ખૂની, ખોખારા માગતા, દોડના અને ઊડના, ઊછળના અને આગળ ધપતા, તથા વાકા વળી પાછા વળતા ઘોડાઓની તેમજ થગ ઘોડેપવાર સૈનિકોની શુભાઓની તોપ સામે આક્રમણ કરતી વેગાની અગરિયતિ (pose) ને કાર્યવેગ (action) આ વિનમાર્પદેશ રીતે એટલા તો ચોક્કસ છે કે તેના જેટલા, વખાણ કરીએ એટલા ઓછા, નીજી ચિત્ર નેપોલિયન બોનાપાર્ટની સેન્ટ, રેલિનાના દાણુ ભણી પ્રયાણ કરતી કુમનમીળીનું કરણ દરન રજૂ કરે છે 'એલેક્સાન્ડર'ના મુખ્ય તત્કાલ પૃથ્વી નેપોલિયન ક્રાન્સના પાછળ હાંપા કિનારા તરફ તરફ રહ્યો છે, પાછળ સ્વિટ્ઝર નૌકાધ્યક્ષો તેને જોતા જોતા છે ચિત્ર છે તો તદ્દન સાદું, પણ એમાં પ્રત્યેકની સુખમુખ (facial expression) ખાત્ર જોવાલાયક છે આ નહિ ચિત્રો મા વિષય કળા કળા દેખીતી વધી જાય છે.

ધાર્મિક ચિત્રો

ધાર્મિક ચિત્રોને પણ ઐતિહાસિક ચિત્રો તરીકે જ ગણવામાં આવે છે. પાશ્ચાત્ય ધાર્મિક ચિત્રો મોટે ભાગે સત્તરમા સદી પૂર્વેના જન્મ્યા છે જેને અંગ્રેજીમાં 'Church' કહે છે તે ધર્મમંથરા સાથ જોડાઈને જ ચિત્રકળા ત્યારે ગહેલી દેવાનયો અને મહો તરફથી ચિત્રો આલેખવા ચિત્રકારોને ખાસ રોકવામાં આવતા તેઓનું કાર્ય પવિત્ર ગણાતા વિષયો જ સી રવાનું હવે બહુધા દેવતાઓ, સત્ત્વાપુત્રો, ધર્મ માટે પ્રાણપાંચ કર નારા ધર્મવીરો વગેરેના ચિત્રો દોરાતા, તથા 'મિડીના અને બાળક', 'સ્વર્ગ અને નરક' કત્યાદિ વિષયો દેખાડતો તે યુગ હતો. પ્રમુખ એમાં એ ધાર્મિક વિષયોના નામ દેકા જુદાજુદા ખ્રિસ્તી ધર્મસંદાનના દેવાવયો અને મનના ચિત્રો, ધાર્મિક સમાજો તથા સાધુસત્તે અને ધર્મ ગુરુઓના વિધવિધ દળ તથા રજના અભ્યાસો વગેરે પોષાક રજૂ કરવાની ધારણા ચોખ્ખી દેખાઈ આવતી.

આવા એકદેશીન ધાર્મિક ચિત્રોમાં વૈવિધ્ય લાવવા માટે પાછળથી ઇમાલિયન કળાકારોએ લગભગ દેશદેશ કયો દેવાનાઓને અને સત્ત્વાપુત્રોને દેવજોના વતકુક કે ધર્મસંનની આસપાસ જોડેત દેખાડવાને બદલે તેઓએ તેમને સુદર જુદો તથા કુદરતના આકર્ષક રચ્ય રચ્યો વચ્ચે જાણે ઉત્પાદ્યો આપ્યા હોય તેમ આલેખવા માડ્યા.

વિશેષ વૈવિધ્ય લાવવા સારુ તેમણે આજણ વધીને બાઈબલમાં જણાવેલી 'માનવ ઉદ્ધવ, અને પતન'નો ધર્મિક વિષય ઉપાડ્યો, અને એ રીતે પ્રાચીન ચિત્રકારોને પહેલી જ વાર ચિત્રકળામાં નવ માનરહે આલેખવાની તે સમયે ક્યવિત્ર મળતી તક સાપડી એ સાથે ધર્મને નામે જણાવેના ચમત્કારો અને ધર્મના ગુણ રહસ્યો (mysteries, વાળા વિષયોએ પણ જોર પકડ્યું.

રૂપકમય ચિત્રો

ચિત્રકળાના ઇતિહાસમાં રૂપકમય (allegorical) ચિત્રો મોટેનું વલણ પણ અસહ્ય જ જોવામાં આવે છે એમ્બોગિના નામક ચિતારાએ Siena શહેરના પ્રમુખ (town hall)ની ભતિ ઉપર તે સમયના રાજ્યઅમલના દરજો ચીત્યા છે તેમાં તેણે 'માન', 'સુલેહ', 'શાન્તિ' કત્યાદિ સહયુક્તિ નારી સ્વ રજો ચીતરી તેમાં સહયુક્તિપણ (personification) કરેલું છે. પાડુઆના દેવમાં ગોબા રહેલા ગિથેરા નામે ચિત્રકારે 'કરેલા ચિત્રો 'આશા અને નિરાશા' (Hope and Despair), 'ન્યાય અન્યાય' (Justice and Injustice), 'શ્રદ્ધા અશ્રદ્ધા' એ દેખીતા રૂપકમય જ છે આધુનિક કળા તરફ આવના પ્રખ્યાત ચિત્રકાર Wattsના ચિત્રો 'પ્રેમ અને જીવન' (Love and Life), 'આશા' (Hope), 'લોભ' વગેરેના ખરેખર સુદર ચિત્રો અતિ સાદાઈથી પણ જુરસાથી આલેખાએલા છે ત્યા કલા કારતી પાછળ ઉપદેશક બેલેલો અહીં રહી શક્યો નથી.

પણ પ્રખ્યાત ધાર્મિક ચિત્રો

હવે થોડાક અગ્રીના ધાર્મિક ચિત્રો વિશે આપણે ઉલ્લેખ કરીએ.

'The Expulsion from Eden' એ બાઈબલની વિશ્વનિષ્ઠાત કથા છે એ ચિત્રમાં ચાર નારી ફિરસ્ટાઓ (સીઓ)ની હાજરી, સમક્ષ ઇવ અને આદમ ઇડનના બાગમાંથી નિકાલ લે છે તેનું આલેખન છે નારી દેવજોના પદઅપધિતાની પાલીઓ (folds) અને તેની રજાવ ચિત્રકારે ત્યા બહુ ખૂબીથી દર્શાવી છે, પણ એમાં આદમ અને ઇવના નૈસર્ગિક દેહસંદર્ભનું પ્રાધાન છે નજાનિ ચિત્રકળા અહીં પર્વતનાથી અને સ્વોહાથી રોળે છે દેહની વિધવિધ બાહ્ય

રેખા તેમજ વક રેખા અને ત્વચાનો વર્ણ (tint of the skin) પણ ત્દન વાસ્તવિક છે. અહીં ધાર્મિક-ઐતિહાસિક વિષયને નામે 'ડ્યુશોઅન' (decoration)ની ધારણા ચિત્રમાં આજળપડતી બચાઈ આવે છે. ચિત્રનો મુખ્ય ઉદ્દેશ એ જ લાગે છે. વળી, એ ચિત્ર રૂપકમય પણ છે, કારણ ચિત્રની કામી બાજુએ ધનુરાનાં પુષ્પ દર્શાવ્યાં છે તે આદમ અને ઈવનું અન્ધાર મુઠ્ઠી પસાર થએલું 'મનુની નિંદા' જેવું જીવન સૂચવે છે; અને જમણે પડખે ને કાંડાવાળા છોડ છે તે માનવ-જનનું પાછળથી દુન્યવી બ્રહ્મા અને જંગલ લાણી થયું પ્રયાણ સૂચવે છે.

બીજું ચિત્ર 'Ruth and Naomi' પણ બાઇબલની જ એક રસિક કથા છે : રૂથ અને નાઓમી નામે યુવક અને યુવતી પામેપામેનાં પોતાનાં પેનરો સંભાળતાં. બહારથી પરસ્પર લડનાં, છતાં અંતરથી એકબીજા પ્રત્યે આકર્ષાનાં. અને એક પછે પ્રેમવશ બની એકબીજાને ભેટી પડે છે તેનું આ ઊર્મિશીલ ચિત્ર છે. આસપાસનું દરેક, વ્યક્તિઓનો પહેરવેશ ઇત્યાદિ બધું એમાં સાદું તો થયે સુધક કળા દર્શાવતું નગર પડે છે. ખાસ કરી પ્રેમી મુગલના મુખ ઉપર બેઝારનો ભાવ ચિત્રનું સૌથી મોટું આકર્ષણ છે.

and Cupid', 'The Bath of Psyche' અને 'Diana' ઇત્યાદિ બ્રજનાં પ્રખ્યાત ચિત્રો લેખે સર્વત્ર ભણીનાં છે. ખાસ કરીને, સુવિખ્યાત સ્પેનિશ ચિત્રકર Velasquez નું 'Venus and Cupid' (ગતિ અને કામ), ઇટ્યાનું 'Bacchus and Ariadne' અને લૉડ લિટન P.R.A નું 'The Bath of Psyche' (સામંદ્રીનું સ્નાન) એનો કળાવિષયક સરખાને લીધે ઉત્તમ કૃતિઓ લેખે અમર ચિત્રસર્જનો ગણાય છે.

રૂપકમય ચિત્રોમાં 'Truth' (સત્ય), 'Love Locked out' અને 'Dante's Dream' સૌન્દર્યના નમૂના જેવાં અદેખર નોંધપાત્ર છે.

નિર્વંશ માનવદેહ : ચિત્રકળાની એક શાખા

ઉપર ને ચિત્રોના નામનિર્દેશ કર્યા છે તેમાંથી અનેક પ્રખ્યાત ચિત્રો જેઓએ નિદાઓનાં હોને તેમજ તેમાં 'દૈતિક સૌન્દર્ય'ને તેના કુદરતી સ્વરૂપમાં અતિ કુશળતાથી દર્શાવેલું જોઈ જીવે. આવાં ચિત્રો ધાર્મિક હોય, પૌરાણિક હોય, ઐતિહાસિક હોય, રૂપકમય હોય કે પછી શૃંગારિક હોય, તે તે બધાં ચિત્રકળાની એક શાખા, જેને 'નગ્નાકૃતિ ચિત્રકળા' (art a la nude) કહેવામાં આવે છે તે વર્ગમાં આવરી જાય છે.

દેહસૌન્દર્યદર્શક વિષયો

આપણે હાય ધરેલા ચિત્રોના વિષય (Subjects)-ની બાબતને દેહસૌન્દર્ય દાખવનારાં નનાકૃતિ ચિત્રો સાથે કેવો ગાઢ અને કુદરતી સંબંધ છે તે જોઈએ તે પહેલાં આ નનાકૃતિ ચિત્રો વિષે થોડાક સામાન્ય વિચાર રજૂ કરવા આવશ્યક છે.

ખરું કહીએ તો આપણે ત્યાં નનાકૃતિ ચિત્રોના વિષયમાં અસખ્ય લોકોના વિચાર જેવા જોઈએ એવા બરાબર ઘડાયેલા નથી. એ વિષે અપકવ, અધૂરા, ઉપરછડા, સમજદારી વિનાના અસમાન વિચારો અહીં-તહીં પ્રસરી રહેલા દેખાય છે.

સર્ગનહાની સર્વ કૃતિઓમાં—પુરુષ ત્યો કે સ્ત્રી, યા બાળપણ, યૌવન કે પ્રૌઢાવસ્થા ત્યો, તે મનુષ્યની દેહકૃતિ કરતાં ખીણ કોઈ વિશેષ ઉત્કૃષ્ટ આકૃતિ—અન્ય કોઈ વિશેષ લલિત વસ્તુ કે અન્ય કોઈ વિશેષ મોહક રચના જ્યાંકેય મળવા મુશ્કેલ છે. જો ચિત્રકારોને સમગ્ર વિશ્વની સર્વ કાવ્યો અને બધા દેહક આલેખવાની છૂટ કે પરવાનગી હોય તો પછી એકલો એક માનવ-દેહ, જેની સરત (figure) ઇશ્વરમય ગણાયેલી છે તે દિવ્ય માનવ-દેહને તેના નૈસર્ગિક રૂપે રજૂ કરવામાં કળાના સ્વામીઓએ કશું અભ્યુગ્ત કે ચુનાદિન કૃત્ય કર્યું છે એવું વિધાન કેમ ગણે જિતરે ?

વાંક કેનો ?

નિર્લજ્જતા અને બીજાં સ્થાને ગાદ કર્યા પછી ચિત્રકળાની દરેક દિશા અને પ્રયેક શાખાના સંપૂર્ણ અભ્યાસમાં જીવવાનો અને તે અભ્યાસને કળાના ઉચ્ચતાનો ચિત્રકારોનો પગપૂર્વથી ચાલો આવેલો પવિત્ર ધર્મ છે. એની સામે યદાતદા બોલવા માટે આપણી પાસે કોઈ પણ દલીલ કે સમજ કાઢી નથી. જ્યાં વસ્ત્રની આવશ્યકતા હોય ત્યાં ચિત્રકારો માનવદેહને વસ્ત્રથી આચ્છાદિત કરે અને જ્યાં વિષય (subject)ના કારણે વસ્ત્ર ઓછા કે મુદ્દલ ન હોય ત્યાં મનુષ્યની કાયાને સજ્જતાથી દાખવે એવી શ્વાસ્થ્યવિદ અને સન્યસ્ત્રીઓનો અનાદર તો કોઈ કાટખાજ, કળાકીન કે

મલિન મનનો મનુષ્ય જ કરી શકે. નનાકૃતિ ચિત્રો વિષે વાંધો દર્શાવવા પહેલાં એક સમાન અને સુગૃહિતા પ્રેક્ષકે આટલું જ જોવાનું છે કે અમુક એવું ચિત્ર, અગ્રેજીમાં જેને સૂચનાત્મક (suggestive) કહેવામાં આવે છે તેવા પ્રકારનું, એટલેકે મલિન સૂચન કરે એવું છે કે નહિ ? જો તેની બુદ્ધિ દેખાતીરતી તેનો ઉત્તર નકારમાં આપતી હોય તો પછી એ ચિત્ર જોતાં તેને કોઈ અવળી લાગણી થવા પામે તો તેમાં દોષ તેનો પોતાનો જ છે અને નહિ કે પેલા નિર્દેષ સુંદર ચિત્રનો. Clarence Lanning નામનો કળાશ્રિષ્ટ વિકાસ વાજખી જ જણાવી ગયો છે કે 'There is nothing to give offence to clean-minded persons in the artistic use of the undraped human figure. The best minds are agreed upon this' વસ્ત્રરહિત કાયાના આલેખનના અવજ અને કલાત્મક પ્રયોગોમાં નિર્મળ માનસવાળાને કશું લોભકારક લાગતું નથી. ઉત્તમ, ધીર બુદ્ધિવાળા સર્વે જનને આ વિષે એક જ મત છે.

ચિત્રકળા અને માનવ-શરીરશાસ્ત્ર

ચિત્રકળાની કુતિનામાં આ સત્ર બહુ બણીતું છે, કે 'The subject of the Nude is indeed the very corner-stone of Art'. નરી માનવકાયા કળાના અભ્યાસમાં પાયાની વસ્તુ છે. આ વિચારને આપણે ચિત્રકારો પેટે બરાબર સમજી શકીએ નહિ, પણ સુગૃહિતા આટલું જાણે છે અને સમજે છે કે ચિત્રકળા માટે એક ચિત્રકારને માનવદેહ-રચનાનો ખાસ અભ્યાસ હોવો જ જોઈએ. કેવળ નનાકૃતિ ચિત્રો દોરવા માટે જ નહિ, પણ સર્વ પ્રકારના ચિત્રો પાડવા સારુ આટલા માટે તો ચિત્રકારોને human anatomyનો એટલે કે આણુસની શરીરરચનાનો ખાસ અભ્યાસ કરાવવામાં આવે છે અને Human Anatomy for Painters' જેવા તેને લગતા ખાસ પાઠ્ય પુસ્તક પણ લખાયા છે તેમજ નવાનવા લખાનાં બધ છે. વસ્ત્રરહિત કે પછી વસ્ત્રસંદિગ્ધ ચિત્રો આલેખવા માટે ચિત્રકારોને નજ માનવકૃતિનો પાંકો અને પૂરો ખયાલ હોવો જ જોઈએ.

ચિત્રકાર લૉર્ડ સિટન શું કહે છે ?

જાનિખ્યાત ચિત્ર 'The Bath of Psyche'ના આલેખક, વિલાયતની ડાયલ ઍકેડેમીના એક વેળાના પ્રમુખ લૉર્ડ સિટન P. R. A જેવા કલાસ્વામી પોતે આ બાબતમા શું કહે છે ? સ્નાન લેવાની તૈયારી કરતી વેળાની સ્થિતિનું મુંઢરીનું એ મોઢક ચિત્ર બ્યારે લૉર્ડ સિટન પૂર કરવા પર આવ્યો ત્યારે તેણે પોતાના એક મિત્રને કહ્યું કે 'There is my next picture Before any work was done on the canvas, studies were made of the figure, first in the nude, then with drapery. Every twist and fold of the drapery was treated in the same manner.'

આ 'બાથ ઍકેડેમી'ની અસલ કૃતિ લડનની 'ડ્રૅફ્ટ કૉલેરી'મા વિરાજમાન છે અને તે વેળાએ એ ૩ ૧૫,૭૦૦)ની મોઢી કીંમતે ખરીદાઈ હતી.

એકદેશીય ચિત્ર-શાખની ઊંડી રવ

નિર્દોષ પ્રકારનાં નજાકૃતિ ચિત્રો સામેના વાષા માણસોની રહિયુરતા તથા આતર-મલિનતાને આ ભારી હોય, એના કરતાં યે આવા ચિત્રો જોવાની તેમની ચોખ્ખે ચોખ્ખી અણુઆવડત કિંવા અકુશળતાને જ તે વિશેષ આભારી છે

દૈરક પ્રકાગ્ના ચિત્રો પેટે નજાકૃતિ ચિત્રોનો ઉદ્દેશ પશુ 'સૌન્દર્યદર્શન' છે. પરંતુ આવા ચિત્રો કેવળ સૌન્દર્ય-દર્શન જ કરાવતા નથી વાસ્તવિકપણે તેઓ પ્રેક્ષકો માટે જ્ઞાન તથા કળાની પોથી જેવા છે આ જ્ઞાન તથા કળાની સમજદારીના અભાવને કારણે જ બાપડા નિર્દોષ નજાકૃતિ ચિત્રો નાહક નિંદાપ છે, એમા કશો શક નથી. અણુધક અને હવકી જ્ઞતિના પ્રેક્ષક નજાકૃતિ ચિત્ર જોતી વેળાએ ઉપલકપણે આખ હોણવે છે. પણ જો તેઓ સમજાણુપૂર્વક તે ચિત્રને જુએ તો તેમા ધણે દેર પડી જાય. હા, જેઓ કેવળ નજાત જોવા માટે જ આવા ચિત્રો જાણી ખેંચાય છે તેઓનો એ એકદેશીય શાખ ખરે જ વાધાખર્ચો છે એવો એકદેશીય ચિત્રશાખ ધરાવનારાઓ સદતઃ

નાલાનક છે જેઓ મુંઢરતામાં જોઈ જોધને માન નખતા જ જુએ છે, તેઓ નખતામાં મુંઢરતા તે શી રીતે જોઈ શકવાના છે ? ચિત્રકારો સમજીને સૌંદર્ય દાખવે છે, પશુ જોનારાઓ એ સૌન્દર્યને સમજ-પૂર્વક કયા જુએ છે ?

ચિત્રનિરીક્ષણનાં અનેક દૃષ્ટિબિંદુઓ

એકાદ નજાકૃતિ ચિત્રમા કાંઈ એક જ વસ્તુ જોધને જોસી રહેવાનું નથી. પ્રથમ તો એનો (૧) વિષય તપાસવાનો છે. કેવળ ચિત્ર નીચે આવેલું નામ વાંચી જવાથી વિષય સમજાઈ જાય છે શુ ? ખરી મજા તો વિષયની આખી માહિતી લેવામા સમાજેલી છે. વિષય ઉપરાંત અનેક વેળા (૨) ચિત્રનો ગુણર્થ સમજવાનો છે. એ પછી (૩) ચિત્રમા આવેલી વ્યક્તિઓની આકૃતિ વિષયને અનુસરતા કદની છે કે નહિ તે તપાસવાનું રહે છે. ત્યાર પછી (૪) તે વ્યક્તિઓના ચહેરાના જુદા જુદા ધાટ વિષય પ્રમાણેના છે કે નહિ તે સમજ લેવાનું રહે છે પછી તપાસ માટે (૫) ચિત્રમા પાડેલી માનવ દેહની બાહ્ય રૂપરેખા (bodily outlines) જોવાની રહે છે. ત્યાં પછી શરીરના (૬) જુદાજુદા અવયવોની સપાટીઓ—ખાસ કરીને એક અવયવને બીજા અવયવથી તેમજ એક-રંગને બીજા રંગથી જુદા પાડનારી રેખાઓ ઉત્કૃષ્ટ અને યથાસ્થિત છે કે નહિ તે તપાસવાની અજત્ય રહે છે. તે પછી આવે છે ચિત્રમા આલેખાએથી વ્યક્તિઓનું (૭) અગસ્થિતિદર્શન (pose) સૂતેલી કે ખેડેલી, યા હાથ જોડ્યા કરી આળસ ખાતી કે વાળ સરખા કરતી મુંઢરીઓ ધાટધૂટ વિનાના માસના લેગ્યાઓ જેવી રેખાપ છે, કે વિષયાનુસાર રેખાવટ વડે સરખી સુગ્રેળ અગસ્થિતિમા ગોડાવાએથી નજરે પડે છે તે પશુ સમજાણુપૂર્વક જોવું ઘટે. પછી વિચારવાનો રહે છે (૮) ત્વચાનો રંગ [tint of the skin]. ચિત્ર માંદેની નજાકૃતિ દડા પ્રદેસની છે યા ગરમ પ્રદેશની ગામડિયા છે કે સુધરેલી નગરનારી છે, શોકમગ્ન કે પ્રસન્નચિત વગેરે જોઈ વિચારીને તેની ત્વચાને અનુકૂળ રંગ આપી, ચીત્રી છે કે નહિ તે પશુ પ્રેક્ષક જોવાનું છે આ પછી (૯) પ્રકાશ અને છાના (light and shade)થી ઉપજતા સૌન્દર્યનું નિરીક્ષણ કરવું ઘટે સૂર્ય કે ચંદ્રનો અથવા બીજો ને

દિશાએથી પ્રકાશ આવતો હોય અને તેથી જ અ-
દિશાએ અધારી રહેતી હોય તે પ્રમાણેનાં અનુકૂળ નેજ-
છાયા આપીને ચિત્રમાંની માનવકાયા યથાસ્થિત ચીત્ર-
વામાં આવી છે કે નહિ તેનો, તથા બુદ્ધિબુદ્ધિ અંગચિત્તિ
દરમિયાન છાયા અને પ્રકાશ લાવવાની કળા વડે શરીર-
આકૃતિ બેઠકેથી લઈ મોડક ઉત્તર બગાવતી અને ઘટે લાં
મુંદર ઉપસાટ કે ખાડાએ દર્શાવતી ખરેખર ચીત્રરી
છે કે નહિ એનો વિચાર પણ મુગ પ્રેક્ષકે નજાકૃતિ ચિત્ર
નિહાળતી વેળાએ કરવો જોઈએ. પછી (૧૦) Fictitious
Expression (મુખભાવ) ચહેરા ઉપરના લાલો વિષય
અને વ્યક્તિ પ્રમાણે બગાડ આલેખાયા છે કે નહિ
એની પરીક્ષા કરવાની છે. ચિત્રમાનો ચહેરા અંશે તેવો
મુરોજ તથા દેખાવડો જણાય, પરંતુ વિચારાનુકૂળ
હૃદયોર્મિની તે ચહેરા પર જો હાપ ન હોય તો પછી
ચિત્રને શો અર્થ? વળી, (૧૧) અગ્રુક સ્પષ્ટીકરણ વચ્ચે
જે મોડક દેહાકૃતિ ખરી કરી છે તે સ્થળની સર્વ
ભૂમિકાઓ: જેવી કે fore ground (ચિત્રની પ્રથમ
ભૂમિકા), middle distance (મધ્ય ભૂમિકા) અને
back ground (પાશ્વરભૂમિકા) પરસ્પર યોગ્ય
અનરે પ્રેક્ષકોએ એકબીજામાં જોયેલ છે કે નહિ,
અને વળી તે પ્રેક્ષકના નેત્રોને જગ પણ આધાન આપ્યા
વિના આખા દેહપટ પરથી સહજ અને સુખપૂર્વક
પસાર કરવી જાય છે કે નહિ તેની પણ પરીક્ષા કરવી
ધટે. છેવટે, ચિત્રકારે (૧૨) Details-ચિત્રની બધી
મોટી કે નાની બારીકબારીક વિગત બતાવી છે કે નહિ
તે પણ વિચારવાનું છે. દૃષ્ટા લેખે, સુદરીના શય્યાગ
વખતે મેજ ઉપર આવશ્યક શય્યાગરની વસ્તુઓ દેખાડી
છે કે નહિ, અથવા તેનાં આજ વચ્ચેની ઝીણામણ ઝીણી
કચડી અને તેની અંતિ કોમળ કાયાની બાહુ નાભુક
ત્વચામા દેખાતી નીલા રંગની નસ (blue veins)
પણ લારે સ્પષ્ટરૂપે ચિત્રકાર દેખાડવાને બુદ્ધિયો તો નથી,
આવુંઆવું વિગતવાર અવલોકન નજાકૃતિ ચિત્રોના
સમંધમાં ખાસ કરીને આવશ્યક છે.

આ રીતે એક નજાકૃતિ ચિત્રને જોવા માટે માન
એક જ દૃષ્ટિબિંદુની નહિ, પણ એક સાથે દસ-બાર
કે તેથી વધેશ દૃષ્ટિબિંદુઓની આવશ્યકતા રહે છે. આ
બધી આવડત તથા સમજદરીના અભાવને કારણે અજાણ

અને હલકી શક્તિને પ્રેક્ષક આવાં ચિત્રો જોઈ મૂર્ખ
અને અજ છે! પશ્ચિમી, નિર્દોષતાના નમૂના જેવાં,
મુંદરમા મુંદર માનવદેહનાં તેવાં જ સરસમાં સરસ ચિત્રો
નાહક વખોવાય છે - અપમાનિત થાય છે, અને તેના કળા
વંત કળાઓને પણ તેથી ભાટે અન્યાય થાય છે.

આમ જ્યારે કોઈ લાયક નજાકૃતિ ચિત્ર હૃદિપૂર્વક
સમજ રીતે જોઈએ છીએ ત્યારે મન તેના અવલોકન
અને મોઝમાં રોકાઈ રહે છે, અને પ્રેક્ષક તેની કોઈપણ
અવળા અસરને ભેગ બની શકતો નથી. એ વેળા તેનું
મન આનંદિત બની તેનું હૃદય પવિત્રપણે પ્રકૃષ્ટિત થઈ
તેના આત્મા પર સારી જ અસર પડે છે.

કેટલાંક પ્રખ્યાત ચિત્રોની ખાસ શોધ

જો માણી શરીરો તો દરેક નજાકૃતિ ચિત્રમાં
કોઈ ને કોઈ અથવા વધુ ખૂબીઓનું પ્રાધાન્ય અને તેનું
સૌન્દર્ય પ્રખ્યાત થયે.

દૃષ્ટા લેખે, ઐતિહાસિક અને સાહિત્યવિષયક મોઝ
લેવા માટે એક મુંદરમા મુંદર પ્રખ્યાત ચિત્ર જાણીના
ચિત્રકાર P. H. Calderon R. A નું બનાવેલું
'Renunciation' (ન્યાય) જોઈ ધટે.

જો વિચારના મુખ મસ્તકની મઝ મેળવવી હોય તો
લક્ષ્યમય કંચેગને શોધવાનું બુદ્ધિ એકીનું 'Diana'
(ચંદ્રેશીનું પૌગણિક ચિત્ર નીરખવું.

જો મનુષ્યકાયાના પ્રત્યેક અવયવની સુઝાળાનું યોગ્ય
દર્શન કરવું હોય તો પારીસના Jean Ingres નું 'La
Source' (ઉપતિસ્થાન) નિહાળવું જોઈએ. કોઈ દેવ-
કન્યા પેડે દીપતી નિર્દોષ મુખમુદ્રાવાળી, સૌન્દર્યના નમૂના
જેવી મર્મલ શોભિત સુદરી સમક્ષ પવિત્ર લાલે અસ્તક
નજાકૃતિ હોય તો પ્રેક્ષક આ ચિત્ર જરૂર જોવું.

સ્થાયી કૃશાગ (પાતળ કદ) જોવું હોય તો સિવર-
પુલની ચોક આઈ જલેરીમાં Maurice ના ચિત્ર
'An Idyll' મા દેખાડેલી કૃશાગીને જોવી, અથવા
Jules ની મુદ્દ કૃતિ 'Truth' ને અવલોકવી.

તેથી બીજી દિશાએ કોઈ પડછદ સ્ત્રીદેહનું સૌન્દર્ય
(amazonian beauty) જોવું હોય તો Jules
Bnton નું 'A Gleaner' એવા લાયક કહેવાશે.

જે શરીરની બાહ્ય રૂપરેખાનું શૈલિન દર્શન કરવું હોય તે હોર્ડ લિટનનું 'Bath of Psyche' નમૂનારૂપ થઈ પડશે.

જે વક્રરેખાની તથા અગ્રસ્થિતિ (pose)ની સર-સના અવલોકવી હોય તે Albert Mooreની 'A Summer Night' કૃતિ નીરખવી જોઈએ.

જે દૈહિક ત્વચાના રંગ (tint of the skin)ની જુદી જુદી ભાતનો ખ્યાલ મેળવવો હોય તે લડનની નૈશનલ ગેલેરીને દીપાવતું 'Venus and Cupid', ટેઈટ ગેલેરીનું 'Renunciation' અને 'Bath of Psyche'ની લિત્તલિત ગ્લાસખંડ, ફિક્કો અને ઘઉં-વર્ણી દેહાકૃતિઓ તપાસની.

ચિત્રકારોની ભાષામાં જેને chiaroscuro અથવા તેજબાયાની કળા કહે છે તેનું રસપાન કરવા 'Moonlight Melody'નું મોઢક ચિત્ર અવશ્ય નિહાળવું.

જે નૃનાદૃતિઓવાળા ચિત્રની ગ્રહે ભૂમિકાઓનું દર્શન કરવું હોય તે Titianનું 'Bacchus and Ariadne' અતિ યોગ્ય થઈ પડશે.

જે ચહેરા ઉપરનું સચોટ ભાવદર્શન ચાખવું હોય તે 'Ruth and Naomi' અથવા 'Expulsion of Adam and Eve' ઠીક થઈ પડશે.

છેવટે, ચિત્રની ઝીણામાં ઝીણી બાબતમાં જીવંત જીતરી વિગતવાર ખ્યાલ આપતું ચિત્ર જોવું હોય તે રૂઝલ કર્શનરની 'Toilet' નામક કૃતિમાં શય્યાગાર સજ્જતી અતિ ક્રમજ ત્વચાધારી સુંદરીનું આલેખન જોવું.

સાહિત્ય અને વિષય

મધ્યકાલીન યુગમાં હંગેરીમાં મેન્ટ એલિઝામેથ નામે એક સાધ્વી સ્ત્રી થઈ ગઈ. 'યુદ્ધ શાઈડ'ના પ્રસંગે જ્યારે ઈસુ ખ્રિસ્તની યાદમાં દેવતાના ચતુરુગ્ર પ્રજ્વળા દર્શનાયં પુત્રના મુકાયા ત્યાં આ મેન્ટ એલિઝામેથ એક દેવાવર્ષમાં ગઈ અને ત્યાં ચાપટું કોનાર્ડ, પોપે નીમેલા કમિશનર તથા કેટલાક શુનિસ્તરકન પધ્ધતિના બધુઓ સમક્ષ, જેમ ઈસુ ખ્રિસ્તે સત્તાર-ચાત્ર (renunciation) કર્યો હતો તેમ, તેણે યાદુંક ઉપર પોતાના અને હરન મેલી ત્યાગદીક્ષા લીધી, પોતાના

માનાપિના, બાળબચ્ચાં, સગંનેહી, માલમલકત તથા જગતના બધા વૈભવવિલાસ જોડેનો સમગ્ર સમૂળનો તોડી નાખ્યો. આ 'સર્વ-ચાત્ર'ની ક્રિયા વેળા સેન્ટ એલિઝામેથે પોતાનાં સર્વ વસ્ત્ર ઉતારી દીધાં અને 'પોતાનું કશું જ નથી' એ દર્શાવવાને કારણે નખશીખ નમના અપીકાર કીધી. પ્રખ્યાત આંગ્લ લેખક ચાર્લ્સ કિંગ્લીએ આ ઉપરથી 'The Saint's Tragedy' નામક એક ગાણીનું નાટ્ય લખ્યું. તેમાં સેન્ટ એલિઝામેથના મુખમાં મુકાએલી નીચલી સુંદર પદ્ધતિઓ ચિત્રના વિષય ઉપર જે પ્રકાશ પાડે છે અને તેનું રહસ્ય વ્યક્ત કરે છે તે સચોટ હોઈ એ કાવ્ય અને રજૂ કરવું ઉચિત લેખાગ્ર:

'All worldly goods and wealth
which once I loved
I now do count but dross,
and my beloved,
The Children of my womb,
I now regard
As if they were another's
God is my witness,
My pride is to despise myself
my Joy
All Insults, sneers and slanders
of mankind
No creature now I love,
but God alone,
Oh to be clear, clear,
clear of all but Him!
I o, here I strip me
of all earthly helps:
Naked and barefoot
through the world
To follow my naked Lord'

ચાર્લ્સ કિંગ્લીએ જે વિષયને ચતુરુગ્ર નિરૂપ્યો તેને જાણીતા ચિત્રકાર P. H. Calderon ના એ જ તથા આધુનિકોં ઉનાચોં એમાં કયો પોતું કે કાઈ પાપ નથી હવે ધાર કે મુગ બનાવવી વચ્ચા જઈ ઉપ-કૃષ્ટા ચિત્રકારે આ 'Renunciation'વાળા ચિત્રમાં સેન્ટ એલિઝામેથને વચ્ચા મરેત દીધા લેવી આવેખી દોત તે પછી એક ધાર્મિક પ્રવચનાતી બેનિદ્રાસિક સચ્ચાઈનું

સદનર ખૂન થઈ અમ્યનો અનર્થ જાની ચિત્રની મુંદરના તથા રહસ્યમય સન્ધાનો! ખંસ થયો હોત કે નહિ ?

જૂક રહસ્યમય વિષય

હવે બીજા દર્શન સેમે ચિત્રની વિધવાનુસારી મોઝ લેના માટે આપણે Jules Etie નું 'Diana' ચિત્ર લઈશું. ચિત્ર જોતાં એવું દેખાય છે કે ગ્રામીન ગ્રામીની પ્રિય દેવી 'ડાયના' (શિકાર-huntressની અધિષ્ઠાત્રી દેવી) ઈન્ડિયની સંદેહ ભરતી આવી, પૃથ્વી પર સતેવા એન્ડિમિથોન નામક તરણુ ભરવાડને ચૂખી જાય છે. પણ એ ચિત્રે અભાવેનું શુદ્ધ તત્ત્વ (mystery) લુહું જ છે.

દેવનાઈ દંતકથા પ્રમાણે મીક દેવી ડાયના 'Luna' ચંદ્રદેવી સેમે પણ આગળખાય છે. ચિત્રમાં પણ ડાયનાના મરતક ઉપર અર્ધચંદ્રાકાર મૂકેલો દેખાય છે. દંતકથા પ્રમાણે આ ડાયના અથવા 'લુના' પોતાના ભાઈ

'એપોલો' યાને 'સૂર્યદેવતા' તરફથી હમેશાં પ્રકાશ મેળવે છે. એ કથા પ્રમાણે જોતાં ડાયના તે ચંદ્ર અને એપોલો તે કોઈ જ નહિ પણ સૂર્ય. ચિત્રમાં દેખાડેલો ધરતી પર સતેલો એન્ડિમિથોન તે આપણી પૃથ્વી. ડાયના યાને ચંદ્ર તે એન્ડિમિથોન એટલે કે પૃથ્વીને નુબન લે છે. આ ઘટના સૂર્ય અને ચંદ્ર વચ્ચે પૃથ્વીની હાથ આડે આવી ચંદ્રમહાય થાય છે તેનું રૂપક ચિત્ર છે.

આમ જો અજાણ પ્રેક્ષકોને ચિત્રના વિષયની ખરેખરી સમજ હોય તો નઆદુનિ ચિત્રોને તેઓ ભુલો જ દર્શિયા જોના થઈ તેમાંથી એક નહિ પણ અનેક વિધ સૌન્દર્યનું એકસાથે રસપાન કરી શકે અને એ રીતે પોતાનાં મન, ભુક્તિ, હૃદય અને આત્માને વિશેષ સુખાનુભવ તથા શુદ્ધતા અર્પી શકે.

નિસર્ગ-ચિત્રો

કોઈ એક ભૂમિ કિંના પ્રદેશને, તેમાં આવેલી બધી વસ્તુઓ સહિત, આપણાં નેત્રો માત્ર એક જ નજરે ઝડી લે તેટલા ભાગના નિસર્ગદર્શી ચિત્રોને Landscape (ભૂમિદર્શ્યો) અથવા Seascape pictures (સાગરચિત્રો) કહેવામાં આવે છે.

સંસ્કૃતિનો ઇતિહાસ તપાસતાં જણાય છે કે આ વર્ગનાં ચિત્રોનું સૌન્દર્ય તેમજ તેની ચિત્રવિષયક શક્યતાઓની પિછાન કાંઈક મોડેથી એટલે પાછલા સમયમાં જ થવા પામી છે. જે પૃથ્વી ઉપર આપણે જીવીએ છીએ તે જોવામાં બહુ સુંદર છે, ખેડકા સુંદર છે તેની વિચારણા સૌન્દર્યની અને કળાની દૃષ્ટિએ કાંઈક મોડેથી જ થવા પામી છે. પુરાણ કાળમાં જિંચાજિંચા પહોંચેને, સૌંદર્યને બહુ અસહ્ય રીતે જોઈ શકાય તે માટેની એક અનુકૂળ ભૂમિકાને બદલે, શત્રુ સામે સ્પર્ધા લેવાના લાયક આધાર લેખે, અથવા વહેવારકાર્યમાં ભારે અગવડકારી એવી આડી દીવાલો લેખે, બહુધા, સમજવામાં આવના હતા અને એમને ઉપયોગ પણ એ જ રીતે થતો.

નિસર્ગચિત્રોની શરૂઆત શેમાંથી થવા પામી?

જેમ પ્રતિમાચિત્રો (portraiture)નો પ્રથમ ખ્યાલ ધાર્મિક ચિત્રોમાંની મનુષ્યકૃતિઓમાંથી ઉદ્ભવેલો, તેમ નિસર્ગચિત્રોનો વિચાર પણ એ જ ધાર્મિક ચિત્રો ને અંગે થવા પામેલો. ધાર્મિક વિષયોવાળા ચિત્રોને એમના એમ તો ન જ રખાય, સોભા ખાતર પણ તેની કાંઈક તો પૂર્ણભૂમિકા રજૂ કરવી જ પડે. એવા ધાર્મિક ચિત્રોમાં આવતા મનુષ્યકૃતિઓને કાંઈક સ્પષ્ટ-

તાથી અને સરસતાથી દેખાડી શકાય તે અર્થે તેમજ અમુકઅમુક ધાર્મિક દ્રશ્ય કોઈ મકાનની બહાર બનેલો પ્રસંગ છે કે પછી કોઈ બહારની ખુલ્લી જગ્યાને લગતો દેખાવ છે એનું સ્પષ્ટ દર્શન આપવા ખાતર, સૃષ્ટિ-ચિત્રોમાં નિસર્ગ-સૌન્દર્યને સહાયક તત્વ લેખે સ્થાન મળતું. એ રીતે વખત જતા સહાય રૂપે નહિ પણ અલગ પ્રકારે કેવળ સૃષ્ટિસૌન્દર્યદર્શી ચિત્રો દોરવાની પ્રથાનો આરંભ થવા માંડ્યો.

નબળી શરૂઆત

પશ્ચિમનાં અતિ પુરાણાં ધાર્મિક ચિત્રો જોઈએ તો તેમાં પ્રકૃતિસૌન્દર્યમાં જણાય એવી વસ્તુઓ તરીકે કેવળ કોઈ પાતળા જેવા વાસ ઉપર પાંદડાઓ તથા પુષ્પોત્તા લાળા આક્રમીતો વાખ્યા હોય એવા બેચાગ વૃક્ષો, એકાદ બે અકુદરતી આકારના ખડકો ને તેની જોડે ચોટીને વળગેલું હોય એવું ખાલી સપાટ આકાશ, અને પ્રથમ ભૂમિકા લેખે આવેલા ભાગ ઉપર, ભરવાડી જમાનાના લક્ષણસૂચક, લાકડાનાં બનાવ્યા હોય એના નાનાનાના ઘેટા ચીતરેલાં જેવા મળે.

યથા-દર્શનીય આલેખનનો આરંભ

આ પ્રાથમિક પરિસ્થિતિ લાખો વખત રહી ન શકી. માસાસીયો નામે એક અગ્રગણ્ય ઇટાલિયન ચિત્રકાર થઈ ગયો જેણે પર્વતકૃતિઓને મગનર અવલોકાઈને આલેખવા માડી અને ચિત્રમાં આકાશ કે ભૂમિવિષયક નજીક કે દુરનો અંતરૂપે સ્પષ્ટતાથી આકાશ બતાવ્યો. ફ્લોરેન્સમાં આવેલા પ્લાન્ડ્રસીના દેવાલયમાં આલેખેલા એના લીલ-ચિત્રો જોકે આખા અને જગત્પિ થઈ ગયાં છે છતાં તે

કહી આપે છે કે એ ચિત્રકાર, વાતાવરણનું યથાદર્શ-નીય આલેખન (atmospheric perspective deliniation) કરી બતાવવામાં ખરો ઉત્તાદ હતો. એનાં ચિત્રોમાં મનુષ્યાકૃતિઓની પાછળ બતાવેલાં વૃક્ષ કે આકાશ એકબીજાની પૂંઠે વળગીને જાણે હોય તેવાં થાંભલા કે દીવાલ જેવાં દેખાતાં જ નથી. એનું દૃશ્યનું દૃષ્ટિમર્યાદા સુધીનું સૌન્દર્ય, આકાશની ઘેરી વિશાળતા અને જીડી અનંતતા, ઉનાળાની નમતી બપોરનું પથરાઈ રહેલું મૃદુ તેજસ્વન આદિ એટલાં તો જીવત, સચોટ અને મોહક જણાયાં છે કે તેનું અનુકરણ કરવા તેની પાછળના બળે સદીના ચિત્રકારો હોશભેર લલચાયા.

પણ પાશ્ચાત્ય જગતમાં નિસર્ગચિત્રની કળા અતિ ત્વરાથી જે સ્થળમાં ખીણી નીકળી તે ઇટલીનું સુંદર નગર વેનિસ હતું. બ્યોર્નિયન અને ટિશ્યાં જેવા કલા-સ્વામીઓએ એને વિશેષ નવીનતાથી અને વધુ સંપૂર્ણતાથી રજૂ કરી. બ્યોર્નિયનનાં પ્રસિદ્ધ કૃતિ Tempest with Gypsy and Soldierમાં જે ઉન્માદી દશ્ય અને જે મનુષ્યાકૃતિ ચીતરેલી છે તે બંને એકબીજાને એવાં શોભાવે છે કે તેને જોનારો ઈર્ષ્ય સુગ્રેષ્ઠક બે ધડી વિચારમાં પડી જાય કે સૃષ્ટિસૌન્દર્ય બતાવવા ખાતર આ મનુષ્યો આલેખાયાં છે કે માનવ સૌન્દર્ય દેખાડવા ખાતર આ સૃષ્ટિસૌન્દર્ય રજૂ કર્યું છે? આવી સરસ મંડવણ ઉપભવનારાં ચિત્રો, ત્યાં તે કાળે અનેક બનેલા હોવા છતાં આટલી એક વાત નક્કી છે કે, એવા ચિત્રોમાં જે કાંઈ સૃષ્ટિસૌન્દર્ય ધરવાગ્યા આવતું હતું તે કાંઈ તેની વાસ્તવિકતા ખાતર નહિ, પણ કેવળ ચિત્રના મૂળ વિષયને અનુકૂળ પૃષ્ઠભૂમિકા મળી નહે એ જ ઉદ્દેશ સાર રજૂ થતું.

સ્વતંત્ર નિસર્ગચિત્રોનું આગમન

પણ એ વિષે યુરોપની ઉત્તરમાં પરિગ્થિતિ કાંઈ જુદી જ હતી. ડચ, બેલ્જિયન અને ઉત્તર ફ્લાન્ડ્રના પ્રાચીન ચિત્રકારો, જેઓ અંતે Flemish કહેવાતા, તેમને સૃષ્ટિ-સૌન્દર્યને નિકટ પરિચય હોવાથી તેઓ, નિસર્ગચિત્રો પોતાની કૃતિઓમાં ખાસ, અલગ અને સ્વતંત્ર રીતે રજૂ થાયાં એ જ ધારણાથી ચીતરતા. Durer અને Aldorfer જેવા ત્યાંના પ્રસિદ્ધ પુરાણ ચિત્રકારો, મંપૂર્ણ-પણે નિસર્ગચિત્રો કહેવાય એવી કૃતિઓ લગપૂર હાંદિ હાથે

આલેખીને પોતાની પાછળ મુકી ગયા છે. તેમનાં ચિત્રોમાં પ્રાથમિકતાનાં કારણને લઈને અનેક દોષ હશે, છતાં સ્વતંત્ર અને ખાસ કહેવાય તેવાં કેવળ નિસર્ગચિત્રો આલેખવાનું સૌથી પહેલું માન એમને કાળે જાય છે. કાંઈ કાંઈ ખામી છતાં સૃષ્ટિસૌન્દર્ય અને રંગ પ્રત્યેના તેમનો પક્ષપાત અને પ્રેમ તેમનાં ચિત્રોમાં પ્રેક્ષકને સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે.

નિસર્ગચિત્રોની બે શાખાઓ

આટલી પ્રગતિ કર્યા છતાં પણ નિસર્ગચિત્રોનું આલેખન, સત્તરમા સદી પહેલાં ખરેખરી અગત્ય કે નામના મેળવી શક્યું નહોતું. એ સદીમાં આ નિસર્ગચિત્રોના અબધ-માં બે મોટી ચિત્રશાખાઓ ઉપરિચિત થવા પામી. એક, એ વિંચેની 'classical school' અને બીજી 'naturalistic school'. પહેલી શાખાના ચિત્રકારો પુરાણોક્ત પ્રમોગને લગતાં તથા બાઇબલ, ઇતિહાસ કે સાહિત્ય સાથે જોડાએલા બાણીતા બતાવેને લગતાં નિસર્ગચિત્રો દોરવા લાગ્યા; બીજી શાખાના કળાકારો બહોળા કુદરત વચ્ચે બ્યાંબ્યાથી સૃષ્ટિસૌન્દર્ય સાંપડે ત્યાંયાથી તેના મૂળ સ્વરૂપે જ ચિત્રો રજૂ કરવા લાગ્યા.

પહેલી શાખાના ચિત્રકારો 'Egeria and her Nymphs', 'The Marriage of Issac and Rebecca' અને 'Queen of Sheba's Visit to Solomon' જેવી જાણીતી કૃતિઓ સર્જી ગયા છે. એ ચિત્રોમાનું પહેલું પૌરાણિક છે. બીજું બાઇબલવિષયક છે અને ત્રીજું ઐતિહાસિક છે. આ ચિત્રો તમે જોશો તો તેમાં જબરદસ્ત કલ્પનાથી સભર અતિ સુંદર અને ખૂબ જ ભવ્યકાંદાર ભવ્ય દશ્યનું આલેખન જોવા મળશે.

'Queen of Sheba's visit to Solomon'

ચિત્ર તો એટલું પ્રખ્યાત છે કે એની છાપેલી કૃતિઓ અહીં પણ ઈર્ષ્યસ્પર્ધા સ્થળે આપણા જોશમાં આવે છે. એ મસહર ચિત્રમાં આપણે શું જોઈએ છીએ? એક ભવ્ય, વિશાળ વારુ, જેના નીલાં-કાળાં પાણી બન્ને કાંઠા પર મોઢી રહેલાં ભવ્ય સુંદર મંદિરો તથા મહાલયોની એથી થે ભવ્યતર જગ્યા ને પહેલાં સીડીઓનાં સ્કેલિકનાં ચેન પગથિયાઓને મદમદ વડેતાં અધકાળે નાંજુક ધીમાં યુગળો લે છે. આથીશા મકાનો, રાંબો અને અટારીઓ તથા તેમાં યુગોગ રીતે સહકાર આપવા સાર

ક્રાંતિપિંથ વગવાએ મંદિરો અને મહાલયો વચ્ચે, હાંયાં હાંયાં પ્રેરોનો ઘટાછેડ, પ્રથમ ભૂમિકાપટ ઉપર થોડીક નાનીનાની નાવડીઓ, કામે ખુલ્લે યજ્ઞક ટ્રેકિયું કંતો મોટા સંઘવાળો માલવો, બાબુમાં ટકા પર પ્રકાશ આપવા માટે બધાએસો બતોનો અંદબ, લગભગ પડખે લગાર મધ્યમાં કાંઈક ફરે દેખાતું ત્રણ ટોચવાળું સફરી જટાજન, કચ્છેની ભૂમિકાએ દેખાતો કાંઈક ઝાંખો એવો એકાદ ચારમ મિનારો, તેની પાછળ છેટે અને છેટે જતો સાગરનો ફિટફટ પટ અને છેવટે જુલુભૂમિકા ઉપર કાંઈક અંગે એન તો ધણે અંગે ખુલ્લા, પારદર્શક નીલા રંગનું વિશાળ આકાશ, એ ચિત્રમાં દૃશ્યમાન થાય છે. આયું દર્શન કરાવવા ચાર શાખાની ગણી અને કોલોમનનો પ્રમેય તો દ્રવ્ય નામને ખાતર જ કામે લેવાયો છે. આ બે મદ્રાન વ્યક્તિઓનું મિલન એ કાંઈ ચિત્રની ખરી નેમ નથી. ખરો આશય અને ઉદ્દેશ માત્ર સહિસૌન્દર્ય જનુ કરવાનો જ છે, અને એના ચિત્રકાર Claudeએ તેને મંપૂર્ણપણે પાર પાડ્યો છે.

પણ પ્રકૃતિસૌન્દર્યને આ classના શાખાનાં ચિત્રોમાં ભાગ્યે જ રચાન હોય છે. ત્યાં તો 'ફૂદરની દેખાવ' ને નામે, ખરે જ આનંદજનક પણ કૃત્રિમ સૌન્દર્યનું પ્રાધાન્ય હોય છે. કળાદર્શન કમવત્તા બાદશાહી જામન કે ગ્રીસ બાગમગીઆઓ, તેની કાપીકૂપીને સરખા કરી હોય એવી સીધી સુંદર ફૂજાલીઓ, પ્રમાણુઓલિન જુલુવાટિકાઓ, સુરેખ આકૃતિના મંત્રેત્રરમરી કુયામઓ વગેરેનાં આલેખનેવાળાં દરશચિત્રોને આ 'ફલાસિકલ રૂલ'ના કાંઈક પાછલા વખતનો પાક સમજવો.

ફૂદરતમાં નહિ તો યે ફૂદરતી

આ શાખાનો સૌથી જાણીતા એવો સમર્થ શક્તિ-શાળી પ્રતિનિધિ કિંવા પ્રદર્શક તે પ્રખ્યાત આંગ્લ ચિત્રકાર ટર્નર Turner (R. A.) હતા. એનાં ચિત્રોની મુખ્ય ખૂબી એ કે નજર સામેની ફૂદરતમાં જેવું હોય એવું કશું તે ચીતરે નહિ, તો યે જે કાંઈ એ આલેખે તેમાં પ્રેક્ષકને નજર સમક્ષ કુદરત આવીને જોવા રહેલી દેખાવા પિના ન રહે. એનાં બધાં જ નિસર્ગચિત્રોમાં એનો પોતાનો જ તરજ-ભાવ જળરહરત જમેલો; પણ એ તરજદર્શન બધે જુલુ પટ ઉતું કે ઢરો એક જ એનાં ચિત્રો બેના સહજ લાગે. સહિસૌન્દર્યનાં એનાં વિખ્યાત ચિત્રો તે 'Ulysses'

'Child Harold's pilgrimage', 'Temeraire', 'The Sun is God' છે. 'Child Harold's pilgrimage' અઘાપિ લગતી 'યેનનક રેસેરી'માં મેજનુદ છે. એની હાથેની નકલો પણ કયાંકયાંક લેવામાં આવે છે, છતાં એ નકલ પણ કાંઈ અજળ સૌન્દર્ય ધરાવે છે. કાંઈ પણ મુગ લેનારને મુશ્કેલી દે એવું એ મહાન ચિત્ર છે. સમજ નથી પડતી કે આ નિસર્ગચિત્રને ફૂદરતનું સ્થાન કહું કે રચનાની ફૂદરત કહું? એમાં હાંયાં અને પાજાં. આણું અને માદું એક જ જુલુ આખા વિશાળ ચિત્રપટ પર એકલવાયું જમું છે, છતાં એ દયા નહીં પણ ક્રિયા ઉપજાવે એવું, આખા ચિત્રની સૌથી મોટી મોખા સમુ, ચિત્રના પ્રાણ જેવું, મદન બની ત્યાં જમું છે. પ્રથમ ભૂમિકામાં લીલાં ઘાસ અને ગ્રીષ્મ હોડાવ્યોની બનેલી બિહાન નજર પડે છે. એ બેની વચ્ચે એક પાંજળી પગડી વાફીચૂરી ચાલી આવેલી દેખાય છે. એને છેડે અને એની જમણી બાજુએ ધામ ઉપર કાંઈ રવાસીઓની વિસામો લેતી એક નાનકડી રોગણી (જેમાં કાંઈ બેઠેલા છે 'કાંઈ જાહેવા') દેખાય છે. પાછલી ભૂમિકા પર કામે પડખે કાંઈ કિલ્લાની દીવાલની ઝાંખી આકૃતિ દર ગજનમાં બળી જતી હોય એવી અગત્ય દેખાય છે. જમણી બાજુએ કાંઈ પહાડની આછી રેખા જોવા મળે છે. ચઢાચુવાળા ખડક ઉપર કિલ્લો છે. એ ખડક ઉપરથી અને મધ્યમાં આવેલા તેનાંથી જીતરતા નાના ખડકો ઉપરથી સમુદ્રના કુધિયા જળ-ધામ, તેવાનાં ફેનિલ જલ રૂપે નીચે મરી પડે છે. ખડકની બે વાંકી ઢાર વચ્ચે ફીણફીણ થતો જીહળતો, ફૂદતો, વળ ઉપર વળ લેતો, એક અર્ધચક્રાકાર સફેદ જળમાર્ગ ઉપરિથન ઘડિને જાહેર આપણાં ચકિત નેત્રોને પણ પોતાની સાથે ઘસડી જતો હોય એવો અવનસમો આકર્ષક દેખાય છે. જમણે પડખે કિનારાના એક ઘાસથી બાંધેલા ખડક આગમથી એક જળનો જર્જરિત ગોળાકાર કમોનોવાળો નાનો પૂલ, બાજુ પાણી-ના ફીણમા જતો નહતો, કચ્છોના જળાકરદાનિ ખડક-ને મળી જતો દેખાય છે. બહુ દૂર દૂર એક હેડાથી ખીખ હેડા સુધી લગભગેલી આકાશની અદ્ભુત અનતતા દયાને સ્પર્શ તથા મનને વિચારમય કરી મેલે છે. કાંઈ જળના અદ્ભુતરનો અદ્ભુત દાઘ ફરી વળ્યો હોત એવું

દર્નરનું હાથનું હસ્તકૌશલ આ ચિત્રમાં કમાલ કરતું નજરે ચડે છે.

કાઢી સૂચાસ્ત

દર્નરનું બીજું મોટક ચિત્ર તે 'Temeraire' છે. આ એની સૌથી છેલ્લી કૃતિ હતી. ટૂંકાગરની લગ્નમાં વપરાયેલી ને 'સનની એ યુદ્ધનીકા 'Temeraire' પદથી દર્નરે ચિત્રને આ નામ આપ્યું છે. નામ લેખે અનિર્ણયિત ચિત્ર, પણ એને 'કોઢી સૂચાસ્ત' લેખે જ યોગ્યખાતીએ, કારણકે એમાં સૂચે જાણે રીઠ સ્વરૂપે દષ્ટિ-મર્યાદા પર દમામથી ફૂગતો આપણી નજર આગળથી અલોપ થાય છે. કાઢી જૂના ખેડિયેર જેવી 'Temeraire' (ટેમેરેર) ટેમ્સ નદીમાં ડાબે પડખે વિઝવશાયા પડે, પડી ભાગેલા વૃદ્ધ વીર સમી જૂઠાકળની ચાદ દેવકાવની ન્યા પડી છે. જમણે પડખે સૂચે લગવાન જળનની એ ઘટના ઉપર જાણે કાંઈ અણુગમેશ દર્શાવી રહ્યા હોય તેમ આસપાસના પાણી અને આકાશને ઉમ અને ફિક્કા રાના રંગની હોળાથી ઝંઝીને રૂઆવથી પાતાજભૂમિમાં ગંનાવા માટે છે. નીલા આકાશ પર રાત્રી કોઈદર્શન વિરુદ્ધ ઘેર દેખાય છે; સરિનામાં જળ ઉપર તે લગાર નજ બનેલું લાલ દેખાય છે અને જોયે આકાશ પર નમતા ગર્યનાં ગર્મિઓની કાંઈક અપહ-અરપહ જેવી બનેલી સુગંધ સમી આકૃતિના ઉપલા છેડાએ આજ ઘેગ સુખાખી રૂંચે જોતી રહેલા દેખાય છે. ચિત્રજગતમાં આજે પચીસ સૂચના આવા ખૂબીદાર ચિત્રો કવચિત જ બેવામાં આવે છે.

દર્નરને માટે વાજળી જ કહેવાયું છે કે "No other painter of any age or country ever painted 'sunlight' as he did, but no one ever studied its effects, its beauty and its glory as he did." દર્નરના ચિત્રોના અન્ય કીમતી નમૂના તે, વિશાળ ભૂમિકા, પ્રકાશની તેજસ્વિતા, રંગની જિન્નતા અને આકાશની સામુદાયિક સાદાઈ છે.

પ્રકૃતિપરસ્ત કલાકાર

કપનામાંથી નહિ પણ કુદરતમાંથી ચિત્રા ઉપજત નાગ ચોંધી પડેલા આજેવાન પાકાત્ય કલાકારને વદ્ધ વાને ય્ય હતા. એમાં Van Goyen, Hildoema,

William Van der Velde ઇત્યાદિ નામે અઘાપિ જાણીતાં છે. પોતાના પ્રિય હોલેન્ડ દેશનું પ્રકૃતિસૌંદર્ય એઓ ઉત્કૃષ્ટ લાવના અને પ્રમોગયિત ઉત્તમ કળાસુદ્ધિથી ચિત્રમાં આબેહૂય બિતરતા. 'પાપલર' નામે ત્યાંનાં જાણીતાં ઝાડોની લાખી લાંબી ભરાવલાર જોતી કુજગલીઓ, સૌમ્ય રૂપેરી નહેરો, જલપ્રકાશિત લીલાંછમ ફેવેરા, નૌકાગોલિન વિસ્તૃત ઉપસાગરો, ઉનાળાની લીલી ઘેરી હરિયાળા, શિયાળાની શુદ્ધ સ્વેત દિમભૂમિ ઉપર પડતી ઉજ્જમાળા કૌમુદી આદિથી બની રહેતાં વિવિધ સૃષ્ટિસૌંદર્યનાં ધન્ય-એક સુંદર ચિત્રસર્જનોની સુંદર ભેટો તેઓ કળા-વિશ્વને આંગણે ધરી ગયા છે. જોકે સાંપ્રત સમયના દૃશ્ય ચિત્રકારોના જેટલું કૌશલ્ય તેમનામાં નહોતું. ચમકાગ આસ્તી તેજસ્વિતા તેમના ચિત્રોમાં કવચિત જ જણાતી, લીલા રંગની તાઝગીને બદલે કાંઈક તપકીરિયા જેવા ભૂંગે ગગ એમના રંગપ્રદેશને આપો બનાવતો, છતાં સૃષ્ટિ-સૌંદર્યના પહેલવહેલા ચિત્રકારો લેખે પણ તેમની કળા અને શક્તિ ખચિત જ પ્રશસાપાત્ર હતા.

વર્તમાન યુગની દૃશ્ય ચિત્રકળા

ચિત્રકળાની એક શાખા તરીકે સૃષ્ટિસૌંદર્યના ચિત્રા સર્જવાની શરૂઆત ઈજીપ્તમાં બે કે અઢારમી સદીથી થવા માડી, પણ આપણે જેને ચાહું જમાનાની દૃશ્ય ચિત્રકળા કહીએ છીએ તેનો ખરેખર આગલ તો યોગાણીસમી સદીમાં જ થયો. ચાહું ચિત્રકળાની લગભગ મંપૂર્ણ એવી પ્રગતિ બેતા, પ્રાચીન કળા-કારોની દૃશ્ય ચિત્રકૃતિઓ, અત્યંતીન ચિત્રકારોની એવી મ્યનાઓ આવે સખાવતા નિશાળિયાઓની પ્રયોગકૃતિઓ જેવી લેખાન.

ત્રણ નવાં લક્ષણોનું આગમન

હવે આપણે બેઘરું કે કઈ કઈ નવીનાઓએ સાંપ્રત કાળની દૃશ્ય ચિત્રકળાને ઉપગ્રિત કરી અને તેને તદ્દન નવા જ પલકે આપ્યો. અન્યાગ લગી પ્રકૃતિસૌંદર્ય-દર્શક ચિત્રો વિશે જે થતું તે માન કુદરતના દેખાવા અને આકારોનું શુદ્ધ વર્ણનર આલેખન કિંવા યથાચિત અનુવાન; પણ ન્યાગ બાદ એવા દરેક કુદરતી દૃશ્ય અને આકાર બેગી એને મળતી સમયની ધૂન (mood) પણ અધોસ્થ બિતરવા લાગી.

દાખલા લેએ, પ્રથમ તો, કોઈ નવપદ્મલિન વૃક્ષ પાડી બતાવવું હોય તો તે નવા પર્ણ-સમૂહ (foliage) નો કેવળ આકાર કે રંગ જ પાડીને ન રહેતાં, તે પર્ણ-સમૂહ પર અમુક રીતે પડતા સૂર્યપ્રકાશને લખને બનેલી જે ચોક્કસ બતતી ઝલક દેખાય, તેવું વિશેષ દર્શન પણ ચિત્રકારો દેનવાસ અને કાળજી પર બતાવવા લાગ્યા.

આટલું જ નહિ, તેમણે આજળ વધી વૃક્ષનાં પાંદડાં-એનો જે ફેફફડાટ કે સળસળાટ થવા પામે તેની ધ્રુજતી વાતાવરણીય ગતિનું પણ જોનારને લાન થવા પામે એવી અસર પણ ચિત્રમાં દાખવવા માંડી.

આ બે ઉપરાંત છેવટે ઉપર કહ્યું તેમ સાંપ્રત દૃશ્ય ચિત્રકળાનું સૌથી અત્યંત બક્ષણ, જે સૃષ્ટિસૌન્દર્ય પાડવું હોય તેનો આત્મા (spirit) અને ધૂન (mood) પણ તેઓએ આપણી સમક્ષ ચિત્ર દ્વારા ખુલ્લાં ધરવા માંડ્યાં. આ આત્મા તે શું? તે કોઈ જ નહિ, પણ ચિત્રકારે પોતાની તે વેળાની માનસિક સ્થિતિ અને મિઝબ (mood) માં જે રીતે સૃષ્ટિસૌન્દર્યનું દર્શન કરેલું—હૃદય તથા મનની આંખે કરેલું—તેની કદંબનારસિક ચિત્રાંકિત બની.

દૃષ્ટાંત લેએ, ટર્નરના ઉપર્યુકત 'Temeraire' ને જોતાં સુત પ્રેક્ષક તેમાંના સૂચકરના દરને જોતાંવેંત 'કોધી સૂચરિત' કહેવાને લલચાશે. આ 'કોધી' એનું ખાસ લાગુ પડતું વિશેષણ આપણે અહીં કહી બતાવ્યું એનો અર્થ જ એ કે, પેલા સૂચરિતનો કોધી મિઝબ આ ચિત્રમાં પ્રેક્ષકનાં નેત્ર સમક્ષ સ્પષ્ટ થશે. અલબત્ત, એમ જોવા માટે પણ થોડાક અંશે જોનારને પણ પોતાનાં મન, હૃદય તથા કલ્પના વાપરવાં પડે જ. આમ દશ્યા-નુકૂળ મનઃસ્થિતિ (mood) ને ચિત્રમાં જોવા-જાણવાની ટેવ જેણે પાડી હશે તે ભાગ્યશાળી પ્રેક્ષક ચિત્રનો આત્મા તો શું, પણ તેને ચીતરનાર ચિત્રકારનો આત્મા પણ જોઈ શકવા જેવી લાવકાત પ્રાપ્ત કરી શકે એમ છે. ચિત્રમાં આ ઝાડ અને પાંદડાં, આ શાખા અને વેલ, આ પુષ્પ અને પાન કેવાં આગ્રેહ્ય પાડ્યાં છે એટલું જોઈ રાજ થનાર પ્રેક્ષક ખરે જ અધૂરો પ્રેક્ષક છે. તેણે જે દૃશ્યચિત્રોનો આત્મા જોળવા હોય, ઉપરાંત એનું સાચું સૌન્દર્ય પિઝાનવું હોય તો ખાસ કરીને તેણે અમુક ચિત્રમાં પ્રકાશ (light), વ્યોમ (sky), ભોમ (land) અને વારિ (water) જેડે કયાંકયાં કેવિધી રમન

કરી છે તે અવલોકવાનો અભ્યાસ ખાસ કરવો જોઈશે. બધાં લગી આ લાવકાત પ્રેક્ષક પોતાની અંદર કીકીક ખીલવી શકે નહિ ત્યાં સુધી તે દૃશ્યચિત્રોનું સૌન્દર્ય પૂરું નહિ સમજે.

સૌન્દર્યદર્શન સાથે જ સમયદર્શન

પ્રાચીન દૃશ્ય-ચિત્રકારોનાં ઘણાંએક ચિત્રોમાં અમુક કુદરતી દેખાવ કયો પ્રહર દાખવે છે—એ દૃશ્ય રાત બતાવે છે કે દિવસ સૂચવે છે, વર્ષાત હેમંત કે અન્ય કઈ ઋતુ દાખવે છે, તેનો કશો ખયાલ આવતો નહોતો. આજે એ જીવણ દૂર થઈ છે. હવે તો ચિત્રકારે રંગવિવિધ સાધવાની કળા ઘણી જ સારી રીતે મંપાદન કરી હોવાથી, તથા તેજ-અધારને વિધવિધ પ્રકારે આજુ-વાની પૂરી લાવકાત મેળવેલી હોવાથી, રાત તથા દિવસ તો શું, પણ તેનો દરેક કલાક—આ કે પેરી ઋતુ તો શું, પણ તેનો દરેક વિભાગ ઘણી સારી રીતે પોતાના ચિત્રમાં ઉપજાવી અને દર્શાવી શકે છે. વર્તમાન સમયના કળારત્તામીઓએ પ્રભાત અને રાત, બપોર અને સાંજ બંને પોતાના જ કરી લીધાં છે, તથા કાળ અને પ્રકાશનો સમન્વય બહુ સારી રીતે સાધીને, તેના બારીક અતરંગેર સારી રીતે હસ્તગત કરીને, કોઈ પણ પ્રકારનું ઋતુસૌન્દર્ય વાહાલીરી દેખાડવાને સફળ નીવડ્યા છે. વળી અવી લાવકાતને લીધે, ક્ષણિકજી બદલાતા કુદરતી દેખાવોના સૌન્દર્યને તથા પુણેપુણે જીડી વડી જતી વાતાવરણીય અસરોને ઝટ પકડી લાઇ ચિત્રમાં દાખવી આપવાનું, એટલે કે તત્કાલીન કુદરતી દર્શન, ચિત્ર મારફત કરાવી આપવાનું બારીક કાર્ય પણ તેમને સારું હવે સુલભ થઈ પડ્યું છે.

ભૂમિકા-દેર-દર્શન

દૃશ્ય-ચિત્રકારોના કળાકૌશલ્યની સૌથી મોટી કમોટી જુદાજુદા ભૂવિસ્તાર વચ્ચેનું અંતર પ્રમાણસર બનવી તેની યથાયોગ્ય અસરો ઉપજાવવાને લાગતી હોય છે. ચિત્ર-કળાની લાવામાં એને સુદૂરતા (effects of distance) બતાવવાની લાવકાત તરીકે જાણી છે.

ચિત્રની પ્રથમ ભૂમિકા, અધાનર ભૂમિકા અને પીઠભૂમિકા વિષયનુસાર યગ્યપર ચોક્કસ અંતરે જોવાએથી એકબીજાથી ભળીમળી રહે અને એ ભૂમિકાના તત્ત્વનનું દર્શન પ્રેક્ષકનાં નેત્રોને જરા મે આધાન આપ્યા



રચ્યુંને કાંઈ ચિત્રમાં પાટલાં બાર લાડનાં બિંયાં ઝાડની હારમાળા દ્વારાનિક લાલબદલા દાખવતી ચિત્રની શોભા ખૂબ જ વધારી મેલે છે. અગ્રભૂમિકા ઉપરનું છાયાસંગઠન પૃષ્ઠભૂમિકાના ઝાંખા પ્રકારા સ્થાયે ભળી ચિત્રને અસરકારક બનાવે છે.

વિના આખા દરખપટ ઉપરથી સદૃશ અને સુખપૂર્વક પસાર કરાવી જાય તે આલેખવાની લાયકાત એક સારા દરખ-ચિત્રકારને જરૂર પ્રાપ્ત થએલી હોવી જ જોઈએ. પ્રથમના ચિત્રકારો અંતર બતાવવાની આ અધરી કળા કાં તો બરાબર દાખવી ન શકતા, કાં તો ઘ્રષ્ટ વાર પાછળનું દરખ આલેખી મધ્યાન્તર ભૂમિકા દેખાડવાનું સંદેશ મોકી વાળતા.

વિશાળતા અને પ્રભુતા

જે દરખ-ચિત્ર આપણાં નેત્રોને દૂરદૂરનાં અગ્રાધ અમાપ અંતર ભરૂં ધસડી જાય છે અને જ્યાં પછી સર્વે આધારો ઘ્રષ્ટ અગ્રાયર ધુમ્મસમાં ઝોતપ્રોત ભળી ગએલા દેખાય છે તેમાં ખરેખર કાંઈ અજન્મ અનેરી મોહકતા ભરી હોય છે. વિશાળ વ્યોમ, વિશાળ સાગર અને વિશાળ જમીન કુદરતમાં કે ચિત્રમાં દેખાતાં બે ધડી પ્રેક્ષકોને ભણે પરમેશ્વર પાસે જ ધસડી જાય છે. ગાઉના ગાઉ લાગી ફૂલ રેતીના પહોડ જ લંબાયા હોય એવું રચ્યસૈંદર્ભ એની અપાર વિશાળતાને લાંબી પ્રેક્ષકને પ્રભુતાનું ભાન કરાવે છે. આની અવર્ણનીય મહાન, મીઠી, દિવ્ય અદ્ભુતતાનો અજળ અનુભવ ઘ્રષ્ટ દરખ-ચિત્રકારની કૃતિમાં જોઈને તે ચિત્ર સમક્ષ આપણાથી બહુ માન સહે નમી પડ્યા વિના રહેવાતું નથી.

સૃષ્ટિસૈંદર્ભનાં ચિત્રો વચ્ચે માનવ તથા મન્ય પ્રાણીનું દર્શન કરાવવા માટેનાં તથા કારણો.

લગભગ સર્વે દરખ-ચિત્રકારોએ પોતાના સૃષ્ટિસૈંદર્ભના દરખ વચ્ચે પશુપંખી અથવા મનુષ્યોની આકૃતિઓ દેખાડવાની અમલ સ્વીકારી છે. જેમાં ઘ્રષ્ટ જીવંત આકાર બરાબર ચેતન બતાવ્યો હોય એવાં ચિત્રો જુદા હશે. ચિત્રમાં આખી કુદરત પોતાનું શાન્ત પંદ દર્શન કરાવતી આપણાં નેત્ર સમક્ષ સ્તંભ્ય થઈ પથરાઈ પડી હોય, તે વેળાએ તેમાં દૂરદૂર આકાશને ઘ્રષ્ટ બિંબે ખૂણે કેવળ બે કે ત્રણ પક્ષીઓની ઝાંખી બેઠતી નાની શી અલગાર તે આખા સ્થિર દર્શન વચ્ચે જોનારને ગતિનું સૂચક ભાન કરાવી કાંઈક અનેરો આનંદ અને મીઠી રાહત બક્ષે છે. દરેક સારા દરખ ચિત્રમાં પ્રેક્ષકને આવો અનુભવ થયો જ હશે. ચિત્રકારો બરાબર સમજે છે કે માનવી કે પશુપંખીના અસ્તિત્વ વિનાનું સૃષ્ટિસૈંદર્ભ જીવંતીમાં જ નહિ, પણ કળાની સૃષ્ટિમાં પણ, માત્ર જડ જ નહિ પણ કાંઈક એકલવાયું (monotonous) લાગે છે. આની જિજ્ઞાસુ ટાળવાને ખાતર તે કંટલાક ગ્રયીત કય ચિત્રકારો પોતાનાં દરખ-ચિત્રો સારુ સહકાર અથવા માનવ-પાત્રના કુશળ ચિત્રકારો (figure painter)ને પોતાના કામમાં લેતા. માનવરૂપ પાત્રોનો તેમને સારો

અવગણ નહિ એવે તેમને આની સહાયતાની જરૂર નહોતી. જો અત્યારે એની આવરકલ્પ ગઈ નથી, કાણુ હવેના ચિનમંત્રા પોતાની કુળાની લગભગ દરેક શાખાનો અનુભવ ધરાવે છે. વર્ગી આત્મા દશ્ય ચિત્રોમાં સંપૂર્ણ સાર્વજનિક ગિયર દર્શન વચ્ચે, મનુષ્ય કે પશુપતિની હાજરી કેવળ ગતિચલનના બતાવવા માટે જૂથની નથી, પણ દરેકના એક અવિભક્ત અને અખડ ભાગ લેશે જ તેની જાણ આત્મિક ચિત્રોમાં કુળામાં આવે છે. વર્ગી આની જીવન આત્મિકતા ચિનમાં લાવવાનું એક નીતિ પણ કાળજી હોય છે. ચિનમાં આવેલી વિશાળ સ્થિતિ કુદરત વચ્ચે ગાંધી મુકાત કે માનની કાંઈ પણ નથી, ગાંધી ગીગણી નથી ગાંધી ગાંધી, દેવમાં જીવન સાથે મનુષ્ય ધરાવતું અનન્ય કાંઈ પણ, દેવ ચિનમાં હાજર હોવાથી તેમાં માનવ મનુષ્ય (human interest)નું તત્વ બધાના પામે છે. આથી આ દેવ ચિનના વિશેષ સમૃદ્ધ થવા પામે છે.

વાદળ અને વ્યોમ

દેવ ચિત્રોમાં તેના એક સૌથી મોટા પ્રાપ્તપૂર્ણ ભાગ તે, તેમાં આવેલું વ્યોમ અને વાદળોનું ચિત્રણ છે. સંપૂર્ણતા ચિત્રો તેથી સાધારણ આપણે અનેક વાર 'આ ગગન અને આ વાદળો કદના મુદ્દા છે! એના પ્રશસાપૂર્ણ આત્મોદ્ગાર કાઢીએ છીએ પણ એ આમશ અને વાદળો અજેબજેબ સુદ છે અને ધીરે રીતે સુદ છે તે તેના પિંછાણવાની સાધારણ પ્રેક્ષાને આપી જ દેવમાં હોય છે.

અમક દશ્ય ચિનમાં આમશ મનુષ્ય નહીં જાય છે કે નહીં. જોય છે? તે સૌમ્ય સ્થિતિ છે કે પછી તેમાં કાંઈ નહિ તો તાજા પવનની આછી લાગ જણી છે? અન્ય વ્યોમ ધન વાતાવરણથી ભરેલું ભારે છે કે વર્ષામાં સ્નાન કરી ગઈડું પુરવા જ નવગવેના નાના ભાગને જેવું હાલું નિહાન અને નિર્મળ છે? એ મન જેવું પા દરેક છે કે નમશ પગવર્તન છે? ચિનમાં વાદળો મુદ્દા છે કે પછી તે ગગનમાં ગન મગ્તા ધીરધીર તરી ગયા છે કે ગની મોટી આમશો ગિયર નમી જાય છે કે પછી રચના.

જો આલે વાદળોની મનુષ્ય સારી કરી ગયા છે? ચિન કારે એ વાદળોને અનુકૂળ કુમાર આપી છે કે જીનના દગના કે માનના કક્કા જેવા તો એ નથી દેખાતા? વર્ણો જેવું મોટું માન આમશપૂર્ણ જૂથ જેવું છે તેની માથે વાદળોનું કદ માનુષ્ય સત્યનિષ્ઠ ગમે છે. ૨-એવા એવા અનેક દર્શિત્યથી ચિત્રો બનાવે છે અને લોકના ધરે છે.

મરિતા અને માગર

દેવ ચિત્રોમાં પાણી એવેલે કે સિના, સૌંદર્ય અને માગર પણ ખાસ મરી મોટા ભાગ ભાગ છે સાગ ચિત્રો ચીત વાને લગતી તો ખાસ શરીરો નહાવા મુગથી ન શરૂ થયેલી છે. માગ પગના દરેક માછીમાગની લોકીઓ, માવ લઈ જવાના બતેલાઓ, નાગેરીની યુદ્ધ નોંધઓ આદિ પાણીની શાન્ત સૌમ્ય સપાની પર આછા કે ઘાત પ્રતિબિંબ દેતા, અસલથી જ ચિત્રોમાં આન પામેના છે. જિંદગીનીથી બેખરેલ વચ્ચે સર્પાંતર નહોતી મરિતાઓ, લવન ઉપસાગર, ગિયામત, સરોવરો, ભવકાદાર જીવાઓ, તોફાની દર્શિત્યો જીવા જીવા મોગ અને ત્રાગમ ને ભાગેના નહોતાના ચિત્રોમાં ધણીએ કુળાના જીવન નમૂના હોઈ મોગ પ્રશસા અને પ્રતિજ્ઞા પામી ચૂંચા છે એમાં કાંઈ વાર Carbet જેવા કુશળ ચિત્રકાર ૧૯૧૯ નામે ચિનમાં સમજના માન જોગજોગ લમરી ખાના ભૂમિ લાણી ધરા આવતા એક જ મહાન ગદ્યથી મોગને અદ્ભુત ચિત્રો જૂથ મરી ચિન રૂઢિને ખરે જ ગોભાવે-અગાધ છે. દેવ મા આ અનન્ય રિશ્તમર્દો આમશ ભૂમિ અને જળ એ નજી પાતાની અમર આત્મિકતા અને મરણ સંદિગ્ધ, કુદરતના કાળકારને દરજેશ સાર્વજનિક આપ છે. સંપૂર્ણતા ચિત્રોમાં ભૂખના ચિનકારે એ સામગ્રીના બાંધમાંથી આપણે સાર નિવર્તિત ચિનવાતાઓ બનાવતા જાય છે એથી આપણા ધરની દીસાનો ગામે છે એવું જ નહિ પણ જીવતી બને છે એમની એ મગાનેવાનો કિચિત આભાવ આપને એમની એ સંપૂર્ણ નિર્દેશક તિઓના નવા પ્રયત્ન ભીને જ દર્શાવી શકીએ.

મુખારક ચહેરાને આલેખીને હખીચિત્રકળાની શરૂઆત કરી હશે એ વાત તો નક્કી જ.

ખીલું, ચિત્રકળાની આ શાખા અન્ય સર્વે પ્રકારે સાથે સરખાવતાં વિશેષ વિશ્વવ્યાપક (universal) છે. મૂંઝીની ચારે દિશાના મુલકોમાં અસંખ્યા જ હખીકળા ચાલતી આવી છે.

ચીલું, જાતના ઇતિહાસ સાથે તેને નિકટ તથા પરાપૂર્વનો મંબંધ છે; ધરતી યુગવનારી ઇતિહાસની અમંખ્ય પ્રખ્યાત વ્યક્તિઓને અમરત્વ આપનાર હખી-ચિત્રની આ કળા જ છે. આમ હખીચિત્રોની ગણના 'એલિહાસિક ચિત્રો'ના વર્ગમાં થતી હોવાને લીધે પણ તેની મહત્તાનું મૂલ્ય વધી જાય છે.

૧૭૦૦ વર્ષ પૂર્વે

પીર્વાલ હખીકળા વિષે આપણે આગળ જોઈશું; મરંતુ પશ્ચિમ ભણ્ણી નજર કરતાં, પથ્થર કે કાથમાં અકિત થયેલાં આગવી તાઝગી ભરેલાં જે જૂનામાં જૂનાં હખી-ચિત્રો આપણને જડી આવે છે તે આજથી ૧૭૦૦ સાલ પૂર્વેનાં છે. એ તસવીરો હાંડનની 'નંચનલ ગેસેરી'માં ઋજિપ્શીઅન મમીઓની પેટીઓ ઉપર જોવા મળે છે. પણ એ માત્ર શીર્ષદર્શક હખીઓ (portrait heads) જ છે. પોતાનાં હાજલગ અસલ જેવાં પ્રાચીન સૌંદર્ય સહિત એ હખીચિત્રો અઘાપિ સચવાઈ રહ્યાં છે. એમાં રંગ નથી, ફળગ રેખાંકન છે. રંગમય હખીચિત્રો એ ત્યાર પછીના યુગોની દેખણી છે.

સમાવિષ્ટ હખીચિત્રોની કળાને આરંભકાળ

આ પછી નજદીક આવતાં, મધ્યકાલીન યુગમાં ચીદમા સૈકામાં ઇસલિખન ચિત્રકાવેના હખીચિત્રો જોવામાં આવે છે, પણ તેમાં ક્ષાણિક હખીચિત્રો કરતાં એકદેશીય મુખમરોડ વિશેષ જણાય છે. એક વ્યક્તિથી ખીજ વ્યક્તિ ચિત્રમાં જુદી જુદી ઝોળખાઈ આવે એવું કોશન ચિત્રકળામાં પાછળથી જાણવા પામ્યું. અને તે વેળાનાં એ હખીચિત્રો સ્વતત્વ હખીચિત્રો પણ નહોતા જ. આરભમાં તો જેમ પૂર્વમાં, તેમ પશ્ચિમમાં પણ ધાર્મિક વિષયોવાળાં જ ચિત્રો હતાં. એટલે ઇસલિખન કળાકારે તે સમયે જે ધાર્મિક ચિત્રો ચીતરતા તેના એક સમાવિષ્ટ

અંગ લેખે તે ચિત્રોમાં જીવતાં મનુષ્યોની હખીઓ ચીતરાયેલી દેખાતી. ચિત્રકાર પોતાનાં એવાં ચિત્રોમાં મન-કલ્પિત મનુષ્યકૃતિઓનો જે સમૂહ રચી કરતે, તેમાં તે પોતાની તસવીરને અથવા તો પોતાના ઈર્ષ સમકાલીન કલાધાર या મિત્ર કે ગેદીની તસવીરને સમાવી દેતો. જ્યોત્તો નામે એક પ્રાચીન ઇસલિખન ચિત્રકારે એમ જ પોતાના દેશના વિખ્યાત ધ્રુવ દાતેને અને ગ્રિય સ્વ-જનોને એક કાપનિક ધાર્મિક ચિત્રમાં સમાવી દીધેલા.

આવી રીતે માત્ર સમયેશને કારણે ચીતરેલી હખી-ઓની પ્રથા પંદરમી સદીમાં તો તદ્દન સામાન્ય થઈ પડી. એડોલ્ફીએ અને પ્રખ્યાત ચિત્રકાર એડોલ્ફીએ 'Adoration of the Magi' નામે જાણીતા ચિત્રમાં સાંતાં પ્રસિદ્ધ મેડીસી કુળનાં મુખ્ય નરનારીઓની તસવીરોને પણ અન્ય માનવકૃતિઓ વચ્ચે ગોળી દીધી. 'Last Judgement' નામે કૃતિમાં તેના ચીતારા સોનેરોલીએ પોતાના ભાઈજીવ ચિત્રકાર જી. એન્જેલિકોને સ્થાન આપ્યું હતું. આમ, જેમ યુરોપની દક્ષિણમાં તેમ ઉત્તરમાં પણ જાણીતા વચ્ચા ચિત્રકાર હ્યુમર્ટ વાન આઈક પોતાના સગા ભાઈ જેને 'Adoration' નામે એક ચિત્રને ખૂણે ખીજ કલ્પિત વ્યક્તિઓ ભેગા મીનવેઈ છે.

તસવીરે: દાનધર્મ અથવા સખાવતના છત્રામ લેખે

જેમ આજના જમાનાના સખાવતી નરનારીઓ પોતે કરેલા દાનધર્મના બદલા કે છત્રામ તરીકે ક્રોધ મકાનમાં પોતાના નામની તખ્તી જડાવે છે કે હખી સુકાવે છે તેમ મધ્યકાલીન યુગમાં તે સમયના શ્રીમંત શેઠા અને રોડાણીઓ પોતાના શહેન્શા હમોલપની દીવાલ ઉપર પોતાના ઈર્ષ છત્ર દેવતા या પુરુષી મંત્રની પચિત્ર ચાદમા લીંત-ચિત્રો (frescoes) નાખીયા ચિત્રકારો પાસે બનાવરાવતા અને તેની ભેટ કરતા; પણ તેમ કરતાં પહેલાં તેઓ ચિત્રકાર જોડે એવી શરત કરતા કે જે વિષયનું ચિત્ર પાડવાનું હોય તેમાં અન્ય કલ્પનામૂલિયો ભેગી તેમની પોતાની અને તેમના કુટુંબના સમયોની પણ હખીઓ તેમાં ચીતરીને સમાવવી. આમ આ દાનવાન નરનારીઓ ક્રોઈ વાર લીંતચિત્રની બરાબર મધ્યમાં અથવા તો તેના ઈર્ષ ખૂણે અમર થઈ જતાં! .

સ્વતંત્ર છબીચિત્રો

સમાવિષ્ટ છબીચિત્રો પછીનું બીજું પગલું કુદરતી રીતે સ્વતંત્ર છબીચિત્રોનું છે. જ. હયાન વ્યક્તિઓને, તેમને પોતાને ખાતર જ સ્વતંત્ર રીતે ચીતરવાનો રિવાજ ત્યાર બાદ તરત જ અમલમાં આવતા પામ્યો અને જનતામાં સમાન્યપણે આદરણીય થઈ પડ્યો. પંદરમી સદીમાં જ એ કળાના ઉત્પત્તિ બેચા કે ધીરેન્ડીઓ, ફ્રાન્સિસ્કો, બેલીન અને જન વાન આઈક પ્રત્યાદિએ સ્વતંત્ર છબીચિત્રોનો અમલ કરી દીધો. પણ તે વેળાએ તેમનાં એ છબીચિત્રો માત્ર મનુષ્યની એક જોટલા લાગમાં જ સમાઈ રહેતાં, અને તે પણ વળી અર્ધમુખદર્શક જ, એટલે કે ચહેરાનો કેવળ પાર્શ્વિક (profile) ભાગ જ ચીતરવામાં આવતો. આપણા સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગને ધ્રુવે લાગે એવા ખયાલ છે કે 'profile' એટલે ચહેરાની પડખેની કપાળથી લઈને તે ગળા લગીની રૂપરેખા. પરંતુ આ સમજ અધૂરી છે. Profileમાં તો આખા ડેકાનો-મસ્તિષ્ક અને ગ્રીવાના અગ્રણ્ય તેમજ પાછલા પડખેના ભાગની પણ રૂપરેખા આવી જાય છે. તે વેળાનાં આવાં અર્ધ મુખદર્શક પાર્શ્વિક છબીચિત્રો કાળી પુલ્કભૂમિકા ઉપર અતિ સ્પષ્ટ સુરેખદાર રેખાઓથી ચીતરાયેલા દીપી નીકળતાં. પોણા તથા પૂરા ચહેરા આલેખવાની સુરેક્ષી ટાળવાનો પ્રયાસ જરા પાછલા કાળમાં થવા પામ્યો. પણ અન્યબીની વાત તો એ છે કે એવો પ્રયાસ જર્મનીમાં એ સમયથી પણ કાંઈક આગળ, છેક ઈ. સ. ૧૪૬૦માં બર્લિનના એક ચિત્રકાર મેટ્રાએ આદરેલો. એ પૂર્ણ મુખદર્શક સીધી પહેલવહેલા પાશ્ચાત્ય છબીચિત્રનું નામ, તેમાં ચીતરેલી વ્યક્તિના નામ પ્રમાણે 'Cardinal Scarampi' એવું હતું. પાછળથી તેનું અનુકરણ કરીને ફ્લેમિશ ચીતારાઓ (એટલે કે હાલ જે બેલ્જિયમનો પ્રદેશ છે તેના અધિકાંશી જમાનામાં જન્મ્યાં) એક મોટામાં મોટા ભાગના વતની ચિત્રકારોની અને યુરોપના બીજા દેશોના ચિત્રકારોની કલમનાં, પૂર્ણ, પોણા તથા અર્ધ-મુખદર્શક છબીચિત્રો એક પછી એક બહાર પડવા લાગ્યા.

સોળમી સદીનાં મુખરેલાં છબીચિત્રો

પરંતુ એ પંદરમી સદી પસાર થવા બાદ સોળમી સદીની શરૂઆતથી જ છબીચિત્રોની કળાએ જળવળન

પલટો લેવા માંડ્યો. તત્કાલીની આગલી શૈલીએ પોતાની મંકુચિત્તા અને અન્ય બંધનોને તબ્બાં. કળામાં કાંઈક અનેરી સરળતા અને વિશાળતા આવવા માંડી. ચીતરાતા ચહેરાઓની જડ તથા ભારે બાહ્ય રેખાઓની અને આખા છબીચિત્રની કામગીરીની જે સામાન્ય અશિથિલતા (tightness) હતી તે દૂર થતી જઈ તત્કાલીની વિશેષ નેસર્ગિક, વધુ તાદરશ (life like) અને વધુ ધાટીલી બનવા લાગી. એ ઉપરાંત જેને આપણે ચિત્રકળાની એક મંદા પ્રમાણે 'beautiful flesh-painting' કહીએ છીએ તેવી માંસલ શોભા અથવા માંસલ મોહકતા પણ એ છબીચિત્રોમાં વ્યક્ત થવા માંડી. વળી, જેમ એ વેળાએ યુરોપમાં વ્યક્તિત્વવાદ ખીલતો જતો હતો તેમ છબીચિત્રો પણ હવે વિશેષ વ્યક્તિત્વમય થતાં જઈ પ્રખ્યાત તથા અમર બનવા લાગ્યાં.

છબીચિત્રકારની કાર્યક્રમશીલતા

એક ખરેખરી અચ્છી તત્કાલી પાડવા કાળે ચિત્રકારને એ ખયાલ પોતાના મનમાં ચાલુ રાખવા પડે છે. એક વિચાર: મૂળ વ્યક્તિની આબેહૂય જનુઆતનો; બીજો વિચાર: ચિત્રની સ્થમતી કળામય અસરનો યાને તેના કલાત્મક સર્વદર્શનનો. પહેલા ખયાલ પ્રમાણેની કામગીરીમાં સત્વનિરૂપણ લાવવું પડે છે. બીજા ખયાલ પ્રમાણે કાર્યક્ષેત્રમાં સાર્વદર્શન કરાવવું પડે છે. આ બન્ને કાર્ય સિદ્ધિઓની મુશ્કેલી મિલવાટ જમાવવા ઉપર જ તત્કાલીકારની ફતેહનો મુખ્ય આધાર રહેલો છે. એ સાર ચિત્રકારને પોતાની બધી શક્તિ ખર્ચવી પડે છે, એક સાદામાં સાદી એવી મુખાકૃતિમાંથી પણ ખુસમુખા તત્કાલી ઉપરિથત કરવી પડે છે; પણ તેમ કરતાં ચીતરાતા મુખનું મૂળને લગોલગ મળતું આવતું વ્યક્તિત્વ લગારે ખોરવાયા વિનાનું બનવું જોઈએ. વળી ચીતરાતી વ્યક્તિના માથાના વાળ અને નેત્રોના રંગની, કપોલ તથા હડપચીઓની વર્ણરેખાઓની તેમજ ચહેરા અને હાથનો ચામડીનો કુમાર (texture)ની પ્રામાણિક રચનાત તેમજ લાવવી રહે છે. તદ્ઉપરાંત છબીચિત્રકાર એક અજા મનોવિગ્નાની (psycho-ologist) પણ હોવું અને બનવું ધરે છે. એ અર્થ અજાન્યો અને અધરી લાગકાત વિગત એક સાગ તત્કાલીકાર થવું અશક્ય છે. આટલા જ મારે આ લેખની



મિસિસ સિડનસ વિવસાર ક્રેડિંગરો (નિશ્ચય ગેલેરી ઘડન) જમણી બાજુ એ જ
મિસિસ સિડનસ સ્પેશિયા સ્પેશિસ આ પે મેલુ વિચ ધ પૂનિક ૨૫૪ (ડોલિવિયુ ગેલેરી)
બનેમા એક જ ગોડલ ધોના ઇલા બનેમા શાનદારના કે પે વધુવત પરી આવે છે તે જુઓ



શરૂઆતમાં છબીચિત્રોને ખીખ ચિત્રવિષયના પ્રકારો કરનાં, આલેખન માટે વધારે સરળ ગણવાની ના પાડી છે. માનસવિદ્યાની હોવા વિના કદી રીતે ચિત્રકાર, ચીતરાતી વ્યક્તિનું ચરિત્ર જ નહિ, પણ ખુદ તેનો આત્મા જે ચહેરાની અંદર અને ઉપર દેખાડી શકે એમ છે? આમ એક તસવીરકાર કેવળ અસત્ત્વી આબેહૂળ નકલ ઉતારનાર નથી, પરંતુ ચિત્રકાર રૂપે એ એક ખરેખરો સર્જક, દરજ્જા ચરિત્રનિરૂપણકાર છે. આટલા સારુ ચીતરાતી મૂળ વ્યક્તિના વ્યક્તિત્વની તો પ્રત્યેક ચિત્રકાર પોતાના વ્યક્તિત્વને કામે લગાડે છે. ચિત્રક અને ચીતરાતી વ્યક્તિ એ બંનેનું જે વ્યક્તિત્વ હોય તેનાં ચાલુ સમન્વય અને સંગત ઉપર છબીચિત્રની સારી, શ્રેષ્ઠ જનન્યાત નીવડવા-જીવનવાના કુલ આધાર રહેલા છે.

‘મોડેલ’ એક, દર્શન અનેક

છબીચિત્રણમાં પ્રત્યેક ચિત્રકારનું પોતાનું અંગ અને અલગ વ્યક્તિત્વ આવી જતું હોવાથી કદાચ એ તસવીરકારો સામે બેઠેલા એક જ ‘મોડેલ’ને એક જ સરખી રીતે જોઈ ‘વાચી’ ચીતરી શકતા નથી; જેમકે એક જ પ્રમંગ કે વિષયને બે વાતોકારો એક જ સરખી રીતે વર્ણવી શકતા નથી. એમ હોવાને લીધે જ એક સારુ છબીચિત્ર અતિ તો એકાદ પુરુષ યા સ્ત્રીનું વ્યક્તિગત અર્થદર્શન (interpretation) જ બની શકે છે અને નહિ કે કદાચ ફેરિયાદરે પાડેલા ફોટા જેવી નકલી કૃતિ.

છબીચિત્રો વ્યક્તિગત અર્થદર્શન કરાવતા હોવાને લીધે તો એક જ મોડેલનાં વિધિવિધ દર્શન કરાવતી છબીઓના દાખલાઓ, ચિત્રજગતના ઇતિહાસમાં અમૂલ્ય જોવામાં આવે છે. દૃષ્ટાંત લેખે અદારમી સદની સુવિખ્યાત અંગ્રેજ નદી Mrs. Siddonsના ત્રણ છબીચિત્રો, ત્રણ જુદા જુદા નામકિત ચિત્રકારોએ પાડેલા, એકએકથી સિલ સિલ છબીપ્રકાર જ બતાવી આપે છે. અંગ્રજીતિને કારણે કે પોચાકથી અને એવી કદાચ બીજી દાખલાને કારણે યથા તકાવનના પ્રકારને આપણાથી ગણતરીમાં લેવાય જ નહિ; પરંતુ ચહેરાના ભાવદર્શનને જે પ્રકારદેર એક જ મોડેલના મંબધમા હોય છે તેને વિશે આપણે અહીં ઉલેખ કરીએ છીએ. ત્રણે કુશળ કલાકારો સામે મિસિસ સિડન્સ મોડેલ તરીકે બેઠેલી. ત્રણે છબીઓનું અર્થદર્શન એકએકથી જુદું. એક તસ-

વીરમાં મિસિસ સિડન્સ એક પ્રકારની લાગે, ખીખમાં વળી તદ્દન જુદી જાતની દેખાય. એવું હોવા છતાં ત્રણે તસવીરોમાં મિસિસ સિડન્સના ચહેરાને પિછાણનાર શ્રેષ્ઠ એક જ વ્યક્તિને જાણી જાય, એવી ત્રણે ચિત્રકારોની ખાસ ખૂબી વખાણવા લાયક ગણાય. જુઓ, સામે આપેલું, વિલાયતની ‘કલાવિય ગેલેરી’માં વિરાજતું, સર જોશુઆ રેન્ઝાલ્ડે પાડેલું મિસિસ સિડન્સનું ‘Tragic Muse’ નામક છબીચિત્ર, અને જુઓ તેની બાજુનું ‘નેશનલ ગેલેરી’ને શોભાવતું એ જ મિસિસ સિડન્સનું ચિત્રકાર ગ્રેઇન્સપરેએ બનાવેલું છબીચિત્ર. બન્ને ચિત્રકારો એક જ મોડેલને હાથ ધરેલ છે, પરંતુ સર જોશુઆ-વાળી તસવીરમાં મિસિસ સિડન્સ અર્ધ સ્ત્રી અને અર્ધ દેવી જેવી લગ્ય દેખાતી, આપણને બધું પોતાની બાજુ ખંચી જ રાખે છે; પણ ગ્રેઇન્સપરેવાળી તસવીરમાં મિસિસ સિડન્સની જે ખરેખરી આંતરપ્રકૃતિ છે તે જ પ્રમાણેની તેને ટેકવંતી વિચારવંત અને ઉદાસીન ચીતરી છે. વળી જાણીયા ચિત્રકાર હોર્સે એ જ મિસિસ સિડન્સનું ચિત્ર દર્શુ છે, તેમાં તોણે વળી એક ત્રીજી જ રંગત બતાવી છે. એ છબીચિત્રમાં એણે મોડેલના ચરિત્રદર્શન પર જરા ચે લાર મેલ્યા નથી. ત્યાં ચરિત્રદર્શન દેખવામાં આવતું નથી, પણ તેમાં મોડેલની માસ-રગઝાખા (flesh & tints) લલકાર છે. તેને લઇને મિસિસ સિડન્સના ચહેરાની યાપ, પ્રલોભક (seductive) પ્રકારે મોહક બની છે. આમ એક જ વ્યક્તિના છબીચિત્રો વિશે થવાનું કારણ એ જ કે પ્રત્યેક ચિત્રકાર ‘મોડેલ’ને પોતપોતાની અંગ કલ્પનાશક્તિ અને લાગણીના આધારે જોઇને તે કલ્પના વડે તેને જુદાંજુદાં કક્ષણે આલેખે છે.

શોભિત છતાં દોષિત

એ એક હકીકત છે કે પ્રત્યેક છબીચિત્રમાં ચિત્રકારના પોતાના માનસનું અને પોતાની કળાનું પ્રતિબિંબ પડેલું હોય છે અને તેને લઇને એક જ વ્યક્તિનાં વિધિવિધ દર્શન તેમની કૃતિઓ દાગ થવા પામે છે; છતાં ઘણાએક એવા નામીયા ચિત્રકારો થઈ ગયા છે કે જેઓ, વિવિધતાની જ્યાં ખાસ આવશ્યકતા હોય ત્યાં તેને દર્શાવવામાં લગભગ નિષ્ફળ નીવડ્યા છે. એમની તસવીરોમાં મોટે ભાગે એકની એક ટપના ચહેરાઓ અને એકધારા દરેક વર્તણૂક આવે છે. દૃષ્ટાંત લેખે જાણીતા ફ્રેન્ચિશ

ચિત્રકાર વાન ડાઈક ભલે પોતાને ત્યાંના એક નાગરિકને ચીતરે અથવા ઈંગ્લાંડવાસી ક્રોઈ ઉમરાવને ચીતરે, તો પણ તેમનાં હખીચિત્રોમાં પાડેલી અંગુલીઓ તદ્દન એકસરખા આકારની જેવામાં આવશે: પાતળી નાભુકે ઢળાવદાર લાંબી અંગુલીઓ. ખચિત, આવી તસવીરોમાંથી સુંદર લેખાય એવી માનવ-અંગુલીઓ કેવી હોતી નેહએ તેનો નમૂનો આપણને મળી રહે ખરો; પણ એ અંગુલીઓ આ કે પેલી ચીતરાએલી વ્યક્તિની જ છે એવી સમ્બાધને પામવાનો તો અહીં કશો સંભવ જ રહેતો નથી. વિધવિધ વ્યક્તિઓની તસવીરો વિષેનું આવું કંઈએ એકસરખાપણુ વાન ડાઈક પેટે અનેક અન્ય ચિત્રકારોને લાગુ પડેલું જરૂરથી આવે છે. તેમની બધી જ હખી-કૃતિઓમાં દેખાઈ આવતાં આવાં યાત્રિક પુનરાવર્તનથી તે હખીઓ શોભિત છતાં દોષિતની ઉપમાને લાયક કરે છે. રોમની જેવા મહાન કલાકાર પણ એ દોષથી મુક્ત નહોતો. આજે પણ આપણે એવાં અનેક સામાન્ય વિષય પરત્વેનાં ચિત્રોમાં આ એકધારી ઊણપ દેખાએ છીએ કે તેમાં ચીતરેલા માનવ-સમૂહમાં ચિત્રકારે ખોડ ઠાંકવા ગમે એવી યુક્તિ અને મેલાળ રાખ્યાં હોય છતાં બધાના ચહેરા જાણે તેઓ સર્માં લાઠીઓ કે બહેનો હોય તેવા એકધારા થાટ રજૂ કરતા હોય છે.

હા, એમ બની શકે, અને એવું આપણે ધણી તસવીરોમાં નેહએ છીએ, કે એક જ કુળ કુટુંબ કે શહેરના વતનીઓની આકૃતિઓમાં તેમના મળતા આવતા પહેરવેશ, હાથહાથ, માથાના વાળને અમુક એક જ દબે વાળવા કરવાની રીતિ અને આકૃતિ પાછળની તસવીર-વિષયક એક જ જાતની પૃષ્ઠમુમિકા બગેરે હોવાને લીધે તે તસવીરો જુદાંજુદાં માણસોની હોવા છતાં એકધારે લાસ આવે છે; પરંતુ અગાઉ જેનો ઉલ્લેખ કર્યો તે પ્રકારનું એકસરખાપણુ ખચિત અકુદરતી હોઈ કળાલંબનો આરોપ વહેરે છે.

તાદશ-પ્રિય તસવીરકારો

હખીચિત્રકારોમાં સૌક્રોઈ પોતપોતાની માનીતી ભાવનાઓ પ્રમાણે વર્તે છે. એમાં એક વર્ગ એવા હોય છે જે જેનું મોટેલ હોય તેવું જ તેને આજેહન ચીતરે છે; ક્રોઈ પણ વિચારને કારણે તેઓ સહેજ પથ્થુ ફેરફાર તેમાં લાવવાનું નાપમંદ કરે છે. મોટેલના ચહેરા કે અગ્રજું

જેવું જાણ્ય રૂપ, અને ચિત્રરમણ ચાલી ગયું હોય તે વેળાની તેના ચહેરા ઉપરની જે ભાવના, તે જ માત્ર; તે ઉપરાંત પોતાની અગત કલ્પનાના અરા માત્રને પણ પોતાની કૃતિમાં અજણત્વને તે તૈયાર હોવા નથી.

આ ગ્રંથમાં છપેલું પ્રખ્યાત ચિત્રકાર જોન વાન આઈકનું 'આર્લિન મ્યુઝિયમમાં ગોલનું હખીચિત્ર 'Man with a Pink' (ગુલાબી પુષ્પવાળો) નપાસો: ચહેરો બરાબર નીરવો; નેશો કે બહુ લક્ષણિક ચહેરો છે. લલાટ ઉપર જોડી લાંબી કરચલીઓ, આંખોને ખૂણે પણ કામપગી કરચલીઓ, મોં ઉપર ખોડ ખાંચ અને ખાડાકેશ, નેરો ફ્રોન્ટ સૂજેલી માંસપેશીઓ, કાળા હાથના પહોચાની ઉપલી બાજુ ઉપર ફૂટી નીકળેલી જાડી નમો, લગડી પડની હડપમી, આદિ; કેવાં મૂળ વ્યક્તિ પ્રમાણેનાં તાદશ આલેખેવાં જેવામાં આવે છે !

પારીસના લુવ્રમાં વિરાજતું ધીરહં-ડીઓ નામક ચિત્રકારે દોરેલું 'Old man' નામે ચિત્ર છે. એમાં એક જ રૂઝરૂચ પોતાના મીઠા પીત્રને વત્સલભાવે નીરખી રહ્યો છે. પરંતુ એ જ રૂઝ 'મોટેલ'નું નાક કેવું મોઝું સિસોમ જેવું ઉપસેલું ખરખચડું દાણાદાર અને છેક જ કદરૂપુ છે ! એને લીધે આ તસવીર પહેલી નમરે સોનાની ઘાળામાં લોહાની મેખ મિસાલ જોનાગને ખૂંચે છે. છતાં મૂળને તમામ મળતી આવતી એ હખી તેને પરિપૂર્ણ વફાદાર છે, એટલે એ જ તાદશના એ તસવીરની ખરી ખૂબી અને મોટી ગાંભી છે. જે આવા ચિત્રકારો ઉપરે તો 'મોટેલ'ને ખુશ રાખવા ખાનગર, અથવા તો તસવીર જોનારા પ્રેક્ષકોનાં નેત્રોને રીઝવવા ખાનગર, તેઓ એકઠી એવી ક્રોઈ વિરુદ્ધમાં સાથે ફેરફાર આપ્યો. શકે, પરંતુ આ વર્ગના ચિત્રકારો કેવળ તાદશજાની જ ધાગણ્યએ કામ રાખે છે. કુદરતનું તાદશ પણ એમની આખે કળાવિષયક સુંદરતા જ હોઈ તેઓ પોતાના તાદશ પ્રિય સ્વભાવને તથા ઉદ્દેશને મંજૂરૂપણે વગડી રહે છે.

પ્રકૃતિદર્શક હખીચિત્રકારો

પાછળથી, આવા પુરોગામી કળાકારોની કળાને પગલે ચાલીને એર્ડ, ટિચાં અને કોટો જેવા જે કળાસ્વામીઓ પ્રકટયા તેઓ તાદશના બેગી અન્ય કળા વિદ્વાતાઓ પણ હખીચિત્રોમાં લાવી શક્યા. એમાં ચિત્રોના



ગુલાબી પુષ્પધારી
ચિત્રકાર જાન વન અર્ધક
(ખર્શોન સ્પષ્ટિકર) જુઓ પૃ ૨૬

નમૂના આ પુસ્તકમાં નર્સન સહિત આગળ વાચકના
જ્ઞેવામાં આવી તેઓ આબેહુળ દખાવથી પણ
મતોર પામતા નહિ તેઓ તાતકાલીન ભાવદર્શનથી પણ
જા થતા નહિ પણ તેમણે તો જાણે ‘મોડેલ’ના
આત્માઓને પણ ખાતર માડ્યા તેઓ ચીતરાતા
વ્યક્તિની મૂળ પ્રકૃતિને ચહેરા ઉપર ખેંચી આણી પ્રયક્ષ
અવામાં વિગતી નીલ ત્રા રંગી તેઓએ આ ચિત્રમય
પાત્રલેખન સાથે પૂર્વગામીઓને અગમ્ય જેવા લખકા
દર સમાવિષ્ટ શબ્દગાર તરવોથી પણ પોતાની એ છબી
તિઓને વર્તાવવા સોભાવવા માડી

‘મોડેલ’ને સુદર જ ચીતરવાના આગ્રહમાં
અદારમી સદીમાં તસવીરકળાનું અધ પતન

પરંતુ અદારમી સદી દરમ્યાન તસવીરકળા જીએ
ચડવાને જલ્દે નીચે મુકવા લાગી, પશ્ચિમમાં હવે
છબીચિત્રો વિષે નવો પવન ફૂકાવા માડ્યો થોડાક
અષ્ટવદ્યે સિવાયના બાકીના બધા તસવીરકારો તાદરશતા
તેમજ વ્યક્તિત્વને બાળ્યે રાખીને ઝમે તેવો ચહેરો હોય
તોપણ તેથી દેખાવએ ને રૂપાથી ચીતરી દેખાડવાની
લેહમાં તણાના સૌન્દર્યને ખાતર તેઓ સત્યને જૂની જવા
લાગ્યા છબીકળા વિષે આની લેહજા જન્મવાનું કાન્યુ



જૂઠું (હાટો અને પ્રયુત)
ચિત્રકાર ધીરેન્દ્રજી
(લલ પેરીસ) જુઓ પૃ ૨૬

લેખકે ઇત્યાદિ રાજ ચાર્લ્સ ખીજના અને વિવિધ
નીજના સમયમાં જે પન્દેરી દગાકારો નામે લે-ની અને
નેતર ગાઢદરવાજાના આસ ચિત્રકારો બન્યા હરબારી
ખાતુ, એલે ગાંધી માનીતી રાણીએ તથા અમીર
કન્યાઓ અને અન્ય મુશ્કેલ લખનાઓને છપી દાગ, અને
સુદર હોય કે ન હોય છતાં બને એવો સુદર ચીત્રો
પામે દસ તેમ જ સ્વાર્થ અમલી બન્યા હાલત લખનાઓ
જ નહિ પણ તેમને લેખકે દરવાજાના લાડીયાઓ અને
ઉપનાયક પુરો તોમર જુઓને પણ તેના છાંય ઊડયા
ઉપ, દવાના તસવીરોને તે દરજા ના હાથ પ્રમાણે
જ આનુ રજુ આ બે છપીચિત્રકારો સત્યને રવાને

સૌન્દર્યને જગ્યા આપવામાં કરી મજૂરાશી નહિ નવના
એટલા પણ અલ્પ બનતા હાગ્યા, એટલા મુખમાં પણ
રોગદાર થઈ નીકળ્યા અને રૂપાળા ચહેરા પર ચિરો
તાને પાયા અર્થે લેનાવિત આખને ગમી ભવ એવા
ચીત્રકારો તે બસ છે, થઈ તેમાં ચિત્રનેખન કે
આત્માનું આનિષ્ઠા છુ શોધુ જરો નહિ, તે ય મુ?
જા નહોતમયથી સ્વાભાવિક જ આ ગેય સામાન્ય જનના
મા પ્રવેશ્યા, એલે હોય વચ્ચે જુ ને-નેનામાં સૌ દય
મુખી તસવીર લોખંધિય થયા માફી બધા તસવીર તન
રિર મટી ભવ અને બધી જ વ્યક્તિઓને નાં ફાપા
ત્યા થઈ ચિત્ર પ્રેક્ષકના નેના સમક્ષ બનક જુઓ અં

મુખાંધિલિયો દેખાવ ઊભો થાય તેમાં નવાઈ શી? આમ એ સૈકાના મધ્યગાળે કળાકારો ચિત્રકારો મટીને વૈતરાઓ બન્યા. તેઓ સુગ ચિત્રકો તેમજ સમજી પ્રેક્ષકો વચ્ચે કેવળ ‘ચહેરા-ચીતરઓ’ (face painters) એવી તિરસ્કારલુકત મંત્રા વડે ઝાળખાવા લાગ્યા, કારણ તેઓ કળાલુહિતો નહિ પણ વેપારી ધોરણે સૌન્દર્યદર્શી ચહેરાઓ ચીતરી આપી પોતાનું પેટ ભરી બાણતા. તેમનામાં કેટલાક તો એવા સબળક ચહેરાચીતરઓ જ હતા કે જેને પોતાની કૃતિને અંગે પહેરવેશ ચીતરવા કે અન્ય શણગાર ચીતરવા માટે કાપડિયા તથા દરજીઓના વર્ગના ‘ચીતાસ’ઓની સહાય લેવી પડતી હતી. ઇંગ્લંડમાં તે સમયે આવી અર્થ વિનાની તસવીરો મોટાં મહાલયોમાં અને ખાનગી મકાનોમાં ઠેકઠેકાંએ ફેલાઈ ગઈ હતી.

છબીકળાનો યુનરેકાર

પણ આવો હાસ્યભ્રમક સહધાટ પશ્ચિમમાં હાલિયો કળા લગી ચાલી શક્યો નહિ, કેમકે એ જ અદ્ધારની સદીમાં Hogarth અને એવા બીજા અંગ્રેજ ચિત્રકારો પાક્યા કે જેમણે પકી લાંગેલી છબીકળાને તેની આગલી માનવ પરિસ્થિતિએ પાછી પહેંચાડી, એટલું જ નહિ પણ તેમાં અધિક કળા ને જ્ઞાણ અપનાવ્યાં. એ નવી ‘શૈલી’ના અનુયાયીઓમાં પાછળથી રેનાલ્ડ્સ અને જેક્સનસરો જેવા જગતના મહાન ચિત્રકારો પાક્યા. તેઓએ પોતાની કૃતિઓમાં નવી વિશુદ્ધતા, નવી નમ્મકત અને નવું દાસિય લાવવા માંડ્યું, કે જેનો આવલો વખતતા વતાઓહા અશે અભાવ જ હતો. તેમાં જે, સુંદર સ્ત્રીઓ અને મોહક બાળકોનું ચિત્રનિષ્પણ કરવામાં આ બે ચિત્રકારો તે કળામાં ખરેખરા અગ્રેસરો હતા. આજે પણ સુગ ચિત્રપ્રેક્ષકો એમની છબીકૃતિઓની મુકા કંઠે પ્રશંસા કરતાં થાકે એમ નથી.

છબીચિત્રોની પૃષ્ઠભૂમિકાઓ

છબીચિત્રોમાં રજૂ થતી વ્યક્તિઓની પાછળ જે પૃષ્ઠભૂમિકાઓ (બેકગ્રાઉન્ડ) ચીતરાય છે તે, તેમાં ધણે અગત્યનો ભાગ ભજવે છે, કારણ પૃષ્ઠભૂમિકાઓ તસવીરોની કેવળ સોભા કે શણગાર જ નથી, પરંતુ તેમનો મોટો આધાર છે. પીઝૂમિકાઓની અનુકળના વિના એ એવી સરસ તસવીરો પણ ગદ ગવ છે. સુચેત્ર પૃષ્ઠ

ભૂમિકાને કારણે તસવીર ખીલી નીકળે છે અને તેને સફળતા પ્રાપ્ત થાય છે.

છબીકળાના પ્રારંભમાં તો તસવીરોની પાછળ સંપૂર્ણ નિર્ગમ્ભ્યો (landscapes) ચીતરવામાં આવતાં: પ્રાંત ગામડાં, શહેર, ખેતર કે હિવાનનો લાંબો વિસ્તારપટ જ મૂકી દેવામાં આવતો.

પાછળથી વાન આઈક, રેનાલ્ડ્સ અને રોમની જેવા ચિત્રકારોએ ભૂમિકા સારી રીતે દર્શાવી શકાય માટે સંપૂર્ણ નિર્ગમ્ભ્ય દરમ્યાં ટાળી પૃષ્ઠભૂમિકા તરીકે થોડુંક આગળ, થોડાંક અંતર અને જમીન ઉપર થોડાંક વૃક્ષોનો કેવળ સૂચનાત્મક ઉપયોગ કરવા માંડ્યો.

વળા વાન આઈકે ‘આરનોહીલી અને તેની પત્ની’ના છબીચિત્રને તેમના નિવાસસ્થાનના મુખ્ય ખંડની વચ્ચે જ, લાંબી લીંતને તેના સર્વ શણગાર સહિત પૃષ્ઠભૂમિકા લેખે વાપરી છે; હાલની જેમણે ઝાંઝા નામક વેપારીને તેની પેઢીના ચોપડા, તાજાં, ફલમ, શાહી અને રૂબલ સાથે આલેખ્યો છે; અને નિકોલસ કેટર નામે ખજોળવેતાને તેના વૈજ્ઞાનિક ઓબરો સહિત ચીતર્યો છે. રેનાલ્ડ્સનું એક સુંદર છબીચિત્ર ‘Lord Heathfield’ વિલાયતની ‘નશનલ ગેલરી’માં છે તેમાં તેણે એ મેનાપતિ ઉમરાવની પાછળ પીઝૂમિકા તરીકે ફરથી દેખાતા, તેપોના ધુમાડા વચ્ચે આજ દંકાએલા, છાયાદરના ખાડકને રજૂ કર્યો છે. ચિત્રકાર સારજન્ટે તે સમયની ‘ફેન્સેબલ’ રમણીઓને તેમનાં જ સુશોભિત દીવાનખાનાઓના દેખાવ સાથે ચિત્રાંકિત કરી છે.

પરંતુ તે કાળે પણ અનેક છબીકારો આ બધા દમામદાર અને ટાપટીપવાળા દેખાવની અવેજમાં કેવળ સાદામાં સાદી પૃષ્ઠભૂમિકા આલેખી માટેના અદેરાના વર્ણને અનુકૂળ, વધુ ઝાંખા કે વિશેષ ગાદા રંગની પૃષ્ઠભૂમિકા ચીતરતા.

અણૂતો સ્પેનિશ ચિત્રકાર વેલાસ્કેજ પોતાનાં માટે લોની પાછળ વાતવરણીય પેલાલુમ્બક પૃષ્ઠભૂમિકા અગ્રાકાટપૃથ્વી રચ સાથે મૂકી દેતો. રેમ્બ્રાં પોતાની વ્યક્તિઓને અણૂ ઝાંખી ગાગાકાર પ્રકાશ-છાયા વચ્ચે જ વર્ણિતો દેતો. દીશ્વાં, ઝોરેલીની ગ્રીવા ખીલી નીકળે તેટલા સારુ એકદમ કળા રંગની સાદી પૃષ્ઠભૂમિકા રજૂ કરતો. હાલની એ કાર્ય માટે વાળી અવવા લીલા રંગને પ્રાધાન્ય આપતો.



નિહોષિકા. સામેના પાના પર જુનું વર્ણન છે તે કલકાર અશુભની પત્નીનું બીજું એક ચિત્ર (લઘુ રીસ)

કેટલાક વર્ણન તસવીરકારો એ કાગે પૃષ્ઠમિકા માટે શયુગારચુક્ર છુદાદાર પદ્ધતિ (tapestry)ને મને લેતા પાનપ્રાર્થક અને તેની શાબાના છાલિયન બીકાગે પીઠભૂમિકામા આખા, જૂ. ૧ બના ચરિત્રના સ્થળો સાથે વાતા ગગની ચાલ વાપરતા

૧. સૌથી સાચું છબીચિત્ર કોણ પિછાણી શકે ?

હવે આ લેખને બન્ને આપણે એક અમનપનો પ્રશ્ન હાથ ધરીશુ આ કે પેની તસવીર સૌથી સાચી તસવીર (most truthful portrait) છે એ કેમ પરખાય ? સાધારણ પ્રેક્ષક તો થા પશુ સમગ્ર અને સમગ્રદ્ય એવા ચિત્રપ્રેક્ષકને પણ એની પગથી યુરોવ છે, કાણ કે જનના મોટેથી અપરિચિત બી ચિત્રમાં પણ 'કોઈ' ના આ મા કનાથી ગણી શકે ? અને તે આ મા ન બધે તો તેની પ્રતિ મ્દ રીને પિછાણી શકે ? અને એ પ્રતિ ન પિછાણે તો તેન લક્ષણો ને કનાથી પામી

શકે ? એ કેમ કહી શકે કે અમુક વ્યક્તિના સર્વ મુખ મંગેરો (features) આવીશુદ્ધ સત્ય હિંચા તાદસ્ત છે ? બે તેના મુખમરોરો બરાબર અમોદ્ધન હાથ તો તેને આ હિંચા બરાબર થયો છે ? નહિ તે પ્રશ્ન વિચારવા જેવો ગદ છે વળી બે તસવીર દેખાતી ઉપવદાર આ-વિષ્કન્ધીન લાગતી હાથ તો એ મોટેલનું છબી ઉતાગતી વેગાનું જ થોડાક સમયનું પ્રતિદર્શન છે કે પછી એવા ચલિત ને ક્ષણિક જુસ્સાઓથી મુકત, મોટેલના કોઈ ખાસ મૂળ વ્યભાવનું જ પ્રકાશન છે તે રોઈથી કાઢનાની ખાસ અમત્ય રહે છે 'આ તસવીર તો મોટેલનો આત્મા જ પુ લો કરે છે, માટે સૌથી સાચી તસવીર છે' એવો નકકી ચુકાદો, ઉપર જણાવેના કારણોને લીધે આપણાથી આપી શકાન નહિ એ દેખાતુ છે, પણ તેની ખાતરી તો એક એવો જ ચિત્રકાર આપી શકે કે જેને બી ચિત્રમા વિરત્તેલા મોટેલ સાથે અગત પ્રકારે ગાઢ પરિચય હોન જેના મનથી એનું મોટેલ બધું એક પુ લુ પુનક હોન, તે જ એ વ્યક્તિના આદા કે ઉડા, ચલિત કે ગામી લાવોને બીમા અપ્રતી શકે, અને તે મધ્યમ નીકળેલા છે એની આપણને પ્રતીતિ કરતી શકે આપણે એક સમગ્રદ્ય પ્રેક્ષક તરીકે આ કે તે તસવીરનું કળા મોદ્ય તથા સુરોગન સત્ય પ્રકારનું છે કે નહિ એમ આપણી સમગ્ર મુજબ કહી શકીએ, પરંતુ આ કે તે તસવીર મોટેલ પરત્વે જોતા તેની સૌથી સાચી તસવીર એમ આપણાથી ઉચ્ચારી ન શકાય

આપણા જ માટે આપણે અને ફરી એક વાર જોઈ શકીએ કે ખરે બીચિત્રકાર જાને માનસવિદ્યાની હોવો જોઈએ, તેમજ તે મોટેલ સાથેના લાખા, ગાઢ પરિચયવાળા પણ હોવો જોઈએ બે તે તેવો હાથ તો જરૂર તે એક સૌથી સાચુ બીચિત્ર જગતને ચરણે ભેટ ધરી શકે છે

કેટલાક અખ્યાત છબીકારો અને તેમનાં નિકટમાં નિકટ સંબંધીજન-મોટેલો

સાચામા સાચા બીચિત્રો પાડી શકાન તેટલા સારા અનેક અખ્યાત બીચિત્રકારોએ પોતાના મોટેલ તરીકે પોતાની માતા, બહેન, પુત્રી, પત્ની, આદિ કોઈ પોતાના નિકટમા નિકટ બેઠેલીને ઉપરોક્તમા લીધા છે અને લે છે એના દર્શન ચિત્રજનના છત્તિદાસમા મંજાનથ મળી

આવે છે. ક્ષમણ તરીકે વિદ્યાર નામે ચિત્રકારે ‘મા’ નામે છબીચિત્રમાં પોતાની જ માતાને ઝોડેલ બનાવી અને સર વિલિયમ એરયોસન નામે ચિત્રકારે ‘Master Baby’ વાળી તસ્વીરમાં પોતાની જ પ્રિય પત્નીને ઝોડેલ લેખે કામમાં લીધી. તથા સર લેવલીને ‘મારી પુત્રી’ નામક છબીમાં પોતાની પુત્રીનો ઉપયોગ કીધો છે. આ ચિત્ર રાજલ ઍકડેમીના એક વાર્ષિક પ્રદર્શન વેળાએ બહુ વખણાયું હતું. રાફ પીકિક નામે છબીકારે પોતાની લાયર્સ તથા સાળીને ‘બે બહેનો’ નામક છબીચિત્રમાં કામે લીધા છે. વિલાયતની નૅસનલ ગેલરીમાં વિરાજતું એ ચિત્ર અતિ મુદ્દર છે. એમાં બન્ને બહેનોની અપસ્થિતિ બે કે સાધારણ છે—તમામ સારી છે—છતાં બન્નેની અત્ર નળકત તથા માર્દવ એ આ તસ્વીરની ખાસ મોહકતા છે. વર્ણ બન્ને બહેનોનું મંડર્યામય, સ્વાખાવિક, પ્લાય-ભર્યું, શુદ્ધ ભિંમિમાન એમા ખાસ નોધપાત્ર છે. પોતાના પ્રિય રનેહીઓ તથા આતબનોને આ ચિત્રકારે શુ તેમના પ્રત્યેની મીઠી લાગણીને ખાતર જ ઝોડેલ લેખે કામે લેવા ઉશ્કેરે ના, એનું મુખ્ય કારણ તો એ જ કે તેઓ એ ઝોડેલોના માત્ર પરિચિત ચહેરા તથા શરીરોથી જ નહિ, પણ પૂરુંપણે તેમનાં મન, દિલ તથા આત્માથી પણ વાંદેશ્વર હોઈ તેમની કુસળતાથી છબી ચીતરવામાં એનો લાલ લાઈ શકતા. તદ્દન દેખીતુ છે કે સતત તથા દીર્ઘ કાગ લગી અનુભવમા આવ્યા હોય તે મનુષ્યોની છબીઓ તેમના હૃદયે સારી તથા તાદ્દશ જ પ્રકટવા પામે. ઝોડેલ વિષેના આવા ગ્રાહ પગિચને લીધે તેઓ નોંધએ એનું પાત્રલેખન પોતાની છબીકૃતિમાં લાગી શકે છે; તેમજ ઝોડેલની ડ્રાઈ ખામ લાક્ષણિકતાને પણ તેના ચહેરા ઉપર બગબગ દાખતી શકે છે. ‘જેવી પ્રકૃતિ તેવી આકૃતિ’ પ્રમાણેની સફળતા ઝોડેલ સાથેના નિકટ મંદય હોવાથી તેમને સહેજે સાપડી શકે છે.

એક સાચું પણ ઠગારું છબીચિત્ર

પરંતુ દરેક છબીચિત્ર કઈ સ્વભાવદર્શક નીતકવાને સર્મિએલુ હોઈ શકે નહિ. અનેક વાર ઝોડેલના ચહેરા ઉપરના ભાવ તેની અત્રપ્રકૃતિથી વિરદ્ધ બાણી બોલે અને આલેખવામાં આવે છે, અને કેટલીક વાર તો ઝોડેલની સુખાદૃતિ જ એની હોય છે કે જે તેની પ્રકૃતિના પ્રતિ-

ચિત્ર સજ્જા હોવાને અદલે મૂળ પ્રકૃતિને સફાઈથી અને સહેલાઈથી છુપાવનારી હોય છે. આવા ડોઈ ઝોડેલની છબી જોતાવેન જ અગત્ય પ્રેક્ષક બદર જ માની બેમે કે ‘જેવો આત્મા તેવો ચહેરો’ એવી કહેવત આ અમુક છબી વિષે તો તદ્દન ખરી હોવી નોંધએ! પરંતુ વાતન-વમાં તેનું માનનુ સૂલભનું હોઈ શકે એવા દાખલા પણ છબીચિત્રના બજારમાં એકંથી અનેક મળી આવે એમ છે. એ સર્વેમાં એક નમૂનો અહીં ખાસ નોધવા જેવો છે. એક દિ, એક રનેહીને લા, વિખ્યાત ચિત્રકાર જન શુશ્રુખી કથમનુ અન્વેન મોલક છબીચિત્ર ‘નરી સરળતા’ માસ જોવામાં આવ્યું. એ છબીચિત્ર વિલાયતના નામીયા ચિત્રાલય ‘વોલેસ મંદિર’નું એક કામતી રત્ન છે. એમા ઝોડેલ લેખે શુશ્રુખે પોતાની નાનકડી સ્વચ્ચવતી પત્નીને જ, હાથમા મેંદુ આપી બેસાડેલી દેખાડી છે. છબીમાં જેનું નિર્દોષ મેંદુ છે તેવી જ નિર્દોષતાના નમૂના જેવી આ ‘ઝોડેલ’ છે. જાણે સર્વોંથી સહેલે જોતરી આવેલી ડોઈ બાલિકા સમી દિવ્યાગતા દેવી જ બોઈ હો. એને ‘નિર્દો-પિકા’ કહીએ તોપણ ચાલે. એના શુદ્ધ લોચનમા, લલાટમા, મનોહર નાસિકા અને મરોડકાર ઓઝમા-કંઠો કે સારા ચે ચહેરામા બાણે નિર્દોષતા જ ભારોભાર ભરેલી છે! કેનું સૌગન્દ્ય! કેટલી સુકુમારતા! કેટલી સભ્યતા!

માગ રનેહીને ત્યાંની આ તસવીર બ્યારે ભાવભીના ઉંચે હું આશ્ચર્ય સહિત બોઈ રહ્યો હતો ત્યારે મેં દરપણે માની જ લીધું કે જેવી પ્રકૃતિ તેવી જ આ આકૃતિ છે; જેવો આત્મા તેવો જ આ ચહેરો છે. મારે રનેહી પણ કહે કે આમ જ હેનું નોંધએ. કેંક દિવસ પછી બ્યારે શ્રેષ્ઠએ મને આ ખગર આપ્યા કે એ છબીમાં ઝોડેલ લેખે જે વાકિત વિગતે છે તે તો એના કર્તાની પોતાની જ પત્ની છે, સારે મેં જન શુશ્રુખે ધગઆગણે આનું એક ઉત્તમ પાત્ર ધનવવા બાર અહોભાગી જ માન્યો! જે લાઇએ આ વાત મને બાણુત્રી તેઓએ પણ આ ‘નિર્દોષિકા’ વિને મારી સાથે મંમન ઘષ એવે જ મત આપ્યો કે ‘મિસિસ શુશ્રુખે છબી ચીતગવના પ્રકટાવેથી આ ‘ક્રાઈ કૃત્રિમ નિર્દોષતા નથી જ; એ એનો ખગેખગ ચહેરો છે, જેમા એનો આત્મા દેખાઈ આવે છે’

આ પછી લગભગ એક વર્ષ થાદ, જન શુશ્રુખી આ નિર્દોષગુણી ઝોડેલ-પત્નીનું મંદિરનુ દરબનચિત્ર

અનાયમને મારા ગાંધવામાં આવ્યું. વાંચીને તું તે દિગ્ધ
 ૯૨ બની ગયા. ત્યારે ૯૨ મેં જાણ્યું કે લલિત લલના
 મિતિસ્ત્ર સ્વપ્નમે સહેને તે બહેનના બાળ-કિશોર જેવો
 નિર્દોષ ૯૨ છે, એવા સહેનને નિર્દોષતા પામી કદાચની
 માધાદૃષ્ટ કર્યાં ૯૨ ન પડે; પરંતુ એ સ્વાભાવિક નિર્દોષ મુખ-
 મુગા પાછળ પરમેશ્વરે નિર્દોષને બદલે એક અતિ ગ-
 નહીં તથા દુષ્ટ પ્રકારની હાલ સંચાલનને ૯૨ દાંડી હતી.
 અલગત પેલાના નેદસાંદર્ભને કારણે મોટેલ એવે મિતિમ
 મણમે પોતાના ચિત્રકાર પતિની નામનામાં ખૂબ વધારો
 કરી આપ્યો હતો; પણ પત્ની તરીકે તેણે મુખ્યત્વે જીવ-
 નર કહ્યું એ બનાવી રીધું હતું. 'આમિઓ, જેની ભાષા
 બૂંટી રે તેને અંદરે આપણ છોડી રે' તે પ્રમાણે કળાકાર
 આપણ મુખ્યત્વે અંગત જીવન ક્યેય તથા દુઃખથી ભરેલું
 હતું. 'Innocence' નું એ ચિત્ર ૫૪ ૩૦ ૫૨ આપ્યું છે.

કેટલીક પ્રખ્યાત છબીચિત્રોના નિર્દેશ

જેન, મોટેલના સહકાર વડે ચીનદેશમાં એવાં કેટલાંક
 જીવિચિત્રાં છબીચિત્રોનાં અને તેમના બનાવનાર ચિત્ર-
 કારોનાં નામે આપવાં પ્રયત્નપાત થઈ પડ્યો.

ગેઇસ્ટસિડ્ડોન્સ 'Mrs. Siddons'

મર નેસુઆ રેનાલ્ડસનું 'Tragic muse'

જેન વાન આર્થિકનું 'Man with a pink'

ધીરજ-જેનનું 'Portrait of an old man'

રેમનીનું 'Lady Hamilton as spinstress'

વિડગ્લસરનું 'My mother'

ગાલ્ફ પીકીકનું 'Two sisters'

સાઈન્ટનું 'Miss Ellen Terry as

Macbeth'

મૅડમ ગોર્ડોનનું 'Madam Gildoni'

સર જેન લેયરીનું 'Youth and Age'

વેલ્સરવેજનું 'Hispan pañero' અને 'Spanish

Admiral'

રેમ્કાનું 'Portrait of an old lady'

સર એન્થની વાન ડ્રઈકનું 'Portrait of
Cornelius Geest'

મેરેશીનોનું 'Portrait of a tailor'

બ્રાઈન ઝેલેસનનું 'A Britain peasant'

મર ૨૨. ઈ. મિલે (પી. આર. એ.)નું 'Bubbles'

માલમ વિજ લે બ્રુનનું 'Vigee Le Brun
and her daughter'

જેન વાન આર્થિકનું 'Amofini and Genani'

બેલીનીનું 'Doge Loreldans'

જેન લેસનું 'The Laughing Cavalier'

લીઓનારી લે વિચીનું 'Mona Lissa'

જન હુપ્પનું 'Innocence'

જીવનાં મનુષ્ય ઉપરથી મહાન ચિત્રકારોએ આસે-
 ખેલાં આ છબીચિત્રો ખસિન ૯૨ ધણુ જેવા લાયક
 તથા ગણાવવા લાયક છે. પ્રયેક તત્ત્વોરમાં કાંઈ ને કાંઈ
 ખૂબી મોહકતા અને માર્દ્ય હોય ૯૨ હોય; ક્રઈમાં રંગની
 ભખત તે ક્રઈમાં ચુંદર રેખાંકન, ક્રઈમાં મોટક અંગ-
 ગ્રિથિત તે ક્રઈમાં આકર્ષક મુખાંત, ક્રઈમાં તારતમ્ય
 તે ક્રઈમાં નમકત, ક્રઈમાં સ્પર્શ સંદર્ભ તે ક્રઈમાં
 ચણ્યારનું સૌંદર્ય, ક્રઈમાં સુમેશ્વર પીળ્યુમિકા તે
 ક્રઈમાં ઉમદા વસ્ત્રપરિધાન, ક્રઈના સહેનમાં ખરબ-
 ચડી મોજ તે ક્રઈમાં તાજ તેજસ્વીત્વાનુ પ્રાપ્ત્ય,
 ક્રઈમાં નર્મ અગ્રિકર્ષન તે ક્રઈમાં જીવ મુખમોખા,
 ક્રઈમાં હિમ્મતપ્રજ્ઞા તે ક્રઈમાં સ્થાપી મનોભાવ, ક્રઈમાં
 સચેત કામગીરી તે ક્રઈમાં ફેટિમાદી જેતુ હળતું હળતું
 ક્રીસલ્ય, ક્રઈમાં પૂરેપૂરી ગ્થાનિક લખલખ તે ક્રઈમાં
 સચેત સ્વદેશીય લાક્ષણિક રજૂઆત, ક્રઈમાં ખુશનુમ
 અસર તે ક્રઈમાં અજુમતી સ્વાભાવિક હાપ, ક્રઈમાં
 ફેશનની બદલ તે ક્રઈમાં સાદગીને જ પ્રમાણ, ક્રઈમાં
 અલિત મુખચેષ્ટ તે ક્રઈમાં રિચ પ્રકૃતિને દેખાવ,
 ક્રઈમાં નર-દેહનું સામર્થ્ય તે ક્રઈમાં નારી-તીર્થનું
 માર્દવ, તે ક્રઈમાં બાળ સૌંદર્યની દિવ્યતા.

ધોડીક સર્વોત્કૃષ્ટ છબી-કૃતિઓના સંક્ષિપ્ત ઉલ્લેખ

ઉપર જે તત્ત્વસિના નામ રખી કર્વી છે તે બધી
 જ તત્ત્વસિના પ્રખ્યાત છે, પણ એમાંની કેટલીક તે
 બેનમૂન—'માસ્ટરપીસ' કહેવાય એવી અસાધ્યજી અને
 સર્વોત્કૃષ્ટ છબી-કૃતિઓ ગણાય છે. અહીં ધોડીકનો ટૂંકો
 ખ્યાલ આપવો ઉચિત ગણાયો.



ધ લાફિંગ ડેવેલીઅર
ચિત્રકાર ફ્રાન્સ હાલ્સ
(વાલેસ કલેક્શન સડન)

આપણી પહેલી નજર થી સ ૧૪૩૪ની પછી થઈ ગયેલા ફ્લેમિશ ચિત્રકાર વાન આઈકે આલેખેની 'જન આર્નો ફીની અને તેની પત્ની' એ નામની તસવીર ઉપર દોડે છે એમા ઘેન્ટ શહેરમા અઈ વેપારી પેઢીના એક શ્રીમત પ્રતિનિધિને તેની પત્ની સહ ચીતરેલો છે સા ૧૫ મા દરેક જગ્યાએ દીક્ષિમાન રમથોઆ, વિજય વાગ શયગારફર્શન સચોટ સ્થાનિક વાતાવરણ, સારી સાગણીયક્રત કામગીરીની મધુરતા અને આર્નો ફીની

ના નેત્રો તથા ચહેરામાથી છુપાઈને બેતો હોન તેવો પત્ની આતેનો જિય પ્રેમભાવ-એ સર્વ આ અતિ પ્રાચીન હખીચિત્રને આજે પણ તસરીશમા એક અગ્રગણ્ય સ્થાન આપે એવા જ છે

બીબ્લુ ખુખીલો હખીચિત્ર તે Cornelius Van Der Geest નામે પુરુષ વ્યક્તિનું છે એ પણ વાન આઈકની કલમન જ કહેવાય છે હખીચિત્રોના વર્ગમા એને તો 'એક ચમત્કાર' (A Miracle) એવી ઉપના

અપાચેલી છે. 'Van Der Geest'ના વસ્ત્રચિત્રા-
નોના સુયોગ્ય રંગ, ચહેરાનો કુદરતી માંસવર્ણ (flesh
tint) અને ભાવદર્શન એ આ તસવીરનાં ખાસ આક-
ર્ષણ છે. Geestના એક અને નેત્રાની રેખાચિત્રણ
એટલી તો મોઢક અને ખૂબીભરપૂર છે કે તેની અન્ન-
દળી ફવરિત નર આપણા બેવામાં આવે.

આ પછી આવે છે, પંદરમા સૈકામાં થઈ ગએલા
બાણીતા છટાલિયન ચિત્રકાર ઝીએવાની બેલીનીનું
'Doge Leonardo in his state Robes'. આ
ઉમદા તસવીરમાં આપણે એક ચહેરો નહિ, પણ એક
આત્મ જીવન નર નજર સામે બોધ્યે છીએ. એમાં એક
ઐતિહાસિક પુરુષ લીઓનાડો નામે પોતાની મૂળ પ્રકૃતિ
પ્રમાણે ધીરવીર અને મહાસાગરની જીકાર્થ પહોળાઈ
જેટલા ભવ્ય દિલ્લો રમણ દેખાઈ આવે છે. છબીમાં
જેવા એનો ચહેરો પ્રભાવશાળી છે તેવા એનો શાહી
અભ્રમે આકર્ષક છે. આખી તસવીર નાજુક શૈલીએ ચીન-
રાએલી ભરચક દમામદાર શયુગારકૃતિ નર છે.

હવે પંદરમી સદીમાં થઈ ગએલા ક્ય ચિત્રકાર
ફ્રાન્સ હાસે ચીતરેલા એક આદ્યજીત તેમજ ગૂઢ છબી-
ચિત્ર નામે 'Laughing Cavalier' ભણી આપણે
દૃષ્ટિ મારીએ. વિલાયતના 'Wallace collection'-
માં એ વિરાજે છે. ભોતવેત કાઈનું પણ મંપૂર્ણ બ્યાન
એંએ એવો, અને એક વાર જોયા પછી કદી ન જુલાય
તેવો આ નમૂનેદાર ચહેરો છે. અસલ એ ચિત્રનું નામ
'Portrait of an officer' એવું હતું, પણ પાછળ-
થી એનું નામ બદલેને 'Laughing Cavalier'
રાખવામાં આવ્યું છે. ચિત્રકાર ભોતાં હાનનું એ નામ
અમંગત અથવા અયોગ્ય નર કહી શકાય. એ તસવીર
આજના રમૂ કરી છે તે ઉપરથી પ્રેક્ષક બોઈ શકશે કે એમાં
હાસ-laughing મુદ્દલ નર નથી. જે કાઈ છે તે કેવળ
આતિ સ્ફુર પ્રકારનું ને કળા ન શકાય એવું ગૂઢ રિમત
છે, કે જેને વિષે એમ કહી શકાય કે તસવીકારે એ
રિમતને જીડતું જીડતું પકડી લઈને કૌનવાસ ઉપર મેલી
દીધું છે. કહો કે, એમાં ડેવેલીઅર રિમત પ્રકટવતો નથી
પણ રિમતને બાણે શાસતો હોય એવા નર લાગે છે.
બીજી, વાંકડી ને ફાકડી મૂલ્યાંકા, અજબ રિમત સાથેના

એ લમ્કરી અમલદારનો આજો ખૂબીદાર ચહેરો પરિણા
કરના લાયક છે. તદ્ઉપરાંત વસોની શાલા આલેખનું
કોશલ બહુ ખારીક તથા લેખા પ્રકારનું છે. ઉમણાં તો
આ છબીચિત્રની કિંમત બહુ ભારે નર હશે, પણ આંસ
ઉમરાય લોઈ હન્ટ્રીએ બ્યારે તેને પ્રથમ ખરીદ્યું ત્યારે
તેણે તેના ૨૦૪૦ પાઉંડ એટલે કે લગભગ રૂ. ૩૦,૬૦૦
આપ્યા હતા.

હવે સોળમી સદી તરફ આવતાં આપણી નજર
પ્રખ્યાત ચિત્રકાર રોમાંની સન્ટેલી તસવીર 'Portrait
of an old Lady' ઉપર પડે છે. આ તસવીર પણ
અત્યંત ગુંદર છે. ચહેરાની તાદર્યતા અને આ-માની
પિછાણ એ બન્ને એમાં વ્યક્ત થવા બાણે એકબીજાની
જેરે રમણ મારી બેઠાં છે. છબીમાંની મુદ્દ સ્ત્રીનો ચહેરો
પૂરેપૂરો કરચલીદાર છે, જતાં સર્વેને મમે એવો છે. ચહેરો
મુદ્દ પણ નેત્રા સહાનુભૂતિપૂર્ણ તેજદાર છે. વળી ચહેરા-
મા માયાળુ કાવકાર્થ છે, સાથે ધરખમના છે. ચિત્રતાએ
એ છબીને અતિ ભાવપૂર્વક ચીતરી છે. કહેલાય છે કે
આ મુદ્દ બાઈ એની પોતાની જ માતા છે. માનસવિભાતા
એક અવ્યક્તસપાડ જેવું આ ઉમદા ચિત્ર લાનની નંધનલ
મેલેરીની એક કોમલી મીરાસ છે અને પ્રયેક પુત્રના
ભલભલા છબી ચિત્રકારને પ્રસંસાયુક્ત ઈર્ષામાં મૂકી દે
એવું એ મહાન છબીચિત્ર છે.

આંસ કલાકાગ્રે જોઈ-સજરોના 'Mrs Siddons'
વિષે તથા ફ્રેન્ચ ચિત્રકાર મ્યુઝોના 'Innocence'
વિષે અન્ધાર પહેલાં ઉલેખ થઈ ચૂક્યો છે, એટલે
હવે આપણે જરૂરિયાત તોયલ ઍકેડેમીના એક વાર-
ના પ્રમુખ અને પ્રખ્યાત ચિત્રકાર સર નેંગ્રુઆ રેના-
લ્ડનાં જગતમાં છબીચિત્રો નામે 'Angels' 'Heads'
અને 'The Age of Innocence' માટે એ શરૂદો
લાખીશું. રેનાલ્ડની બાળક પ્રયેતી પ્રીતિ બહુ બાણીતી
છે. એને શિશુપ્રેમી કહીએ તો કાંઈ બોડુ નથી. આ
બન્ને ચિત્રોમાં એણે પોતાના લગીજની પુત્રી, બાલિકા
મિસ ફ્રાન્સિસ ઍર્ડને તેની બધી બાળમુલક નિરૂપતા
અને મોઢકતા સાથે અન્ન સરસ રીતે રમૂ કરી છે.
રેનાલ્ડનાં બધા બાળચિત્રો જેટલાં સ્વપદર્શી છે તેટલાં
નર મુશ્કેલના છે. આત્મિક સો-દર્શ સાથે બાલ સો-દર્શ



સૌંદર્યદેવી ચિનસ આમળ દર્પણ ધરી રહેવે કુપિત

રેલિક સે હવેને વળુ કરતા જમતના એ કેટલાક નામીચિત્રો છે તેમા (નંશનલ ગેલેરી નકલમા)નુ આ ચિત્ર પણ એની કલા વિષયક સરલાતને લીધે એક ઉત્તમ કૃતિ તરીકે ગણના પ મે છે

કલાકાર વેલામ્બેક

(જુઓ પૃ ૮)

મળી જતા હબીમા ચીનરેલા બાગેમા દુનના જેના જ દેખાય છે રેનાલડાની ચિનપીછી માટે એનુ કહેવાય છે કે તેની શક્તિમા હર્ષુલિસનુ બગ છે, પન્નુ તેના રપ શીમા ઓઈ એની જ નજાકત અને ન માશ છે જગતના બાળચિત્રોમા એની કૃતિઓ મપૂર્ણ ગણાય છે

એક ખીણુ અદ્ભુત હમીચિત્ર તે બાણીના ધ્વનિશ ચિનકાળ વેલાકવેજનુ 'રેપેનિશ સાચ-સેનાપતિ' છે એને જુઓ અને નજર સામે જોઈ લ્યો બસ સાક્ષાત શૌચ મર્તિ રૂપાબદ્ધ ચર્ચે અને સામથ્યનુ બાન મનવની શકડી અગ્રસ્થિતિમા એ નૌકાધિપતિ ખૂબ જ પ્રભાવ શાળા દેખાય છે નંશનલ ગેલેરીને ગોલાવતુ એ હબી ચિત્ર વેલાકવેજની સર્વોત્તમ કૃતિ લેખે પ્રખ્યાત થયુ છે નંશનલ ગેલેરીના કાર્પવાહકએ એ તસવીરને તથા વેના ફવેજના એક ખીછ તસવીરને ૫૫,૦૦૦ પાઉ ની અસાધ્ય ગુણ મોટી કિંમતે ખરીદી હતી

હવે ૧૮૮૬મા બહાર પડેલા એક અત્યંત બાણીતા ૫ મીચિત્ર હાણી આપણે નજર ફેરવીએ એનુ નામ 'પગ પોગ' સગ જે ઈ મીલે (પ્રમુખ, રાયલ એકેડેમી)ની પ્રખ્યાત પીછીથી એ ચીનગએલું માસ્ટર વિની જૅકસ નામે પાનાના જ પોત્રને એ તસવીર દ્વારા તેણે વિશ્વમા અમગ મરી દીધા છે આ ચિત્રનુ રેખાકન નમૂનેદાર છે એ તસવીરમા લ્હ્યાની સુકુમારતા, રંગની ખૂબી અને બાળકના ગૂચળાદગ અર્ધા રાતા અર્ધા સેનેરી વાળની રમણીય ધગાનુ આબેહબપાણુ અતિ અસરકારક દેખાવ ગૂઠુ કરે છે સાણના રંગીન પરપોટાને જોએ જોતી બાળકની વિચાર નતી મોટી મુડાળ આખો અને લગાર ખુલ્લા ઘઈ ગએલા મરોહદગ તામ, મીઠા ઝોબોવાળી મનહર મુખાકૃતિ પ્રેક્ષ કને પોતાની લાણી ખેચી લે છે બહેરખબરોની દુનિયામા આ તસવીર બખરદસ્ત પરિવર્તન આપ્યુ છે પેઅર્સ સાણુ મનાવનારી વિલાયતની પ્રખ્યાત પેઢીએ એન એક

પેઅસવાગાઓએ એ ચિત્રને પોતાના લાભનું બાળીને ગંતવર મોટી રકમે ખરીદી લીધું છે અને તેના ઉપયોગ તેઓ પોતાના સાબુની વ્યવસ્થાઓમાં કરવા રહે છે.

ખૂબ લંગાત્ર થયું હોવાથી વસ્તુ ન લખનાં, હેવટે એક જ મહાન ઇબીચિત્ર વિશે બોલી આપણે આગળ વધીશું. જેણે જાલિયાન 'મોના લિસા'નું અસાધારણ અગ્રમ ઇબીચિત્ર ન દીડે હોય એવો આપણા દેશનો કોઈ ખરેખરો ચિત્રવિદ્યાસી શ્રેષ્ઠક હશે ખરો? ચિત્ર-જગતમાં આવું સ્વાસ્થ્ય ચિત્ર અઘાપિ પ્રગટ્યું નથી. ચાર ચાર માસ લગી પ્રખ્યાત ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દે વિન્સીએ જીવંતીનગતી મોનાને અવલોકી, અગ્રાસી અને પછી જ, તે દુનિયાને આવું સર્વોત્કૃષ્ટ ઇબીચિત્ર બેટ કરી શક્યો. મૂળ મોરેલનું આખું માનસ જ વિન્સીએ આ તસવીરમાં ઉનાયું છે. એ ચિત્રની મુખ્ય અને મહાન ખૂબી તે તેની અગ્રમ, અકળ અને અગ્રમ એવી ભેદી રિમન-ભરી મુખમુદ્રા છે. મોટી નવાઈની વાત તો એ છે કે એ ખરેખર જ રિમન છે કે નહિ, અને જો હોય તો તે શું સ્વયં છે એનો ભેદ હજી લગી ભલભલા ચિત્રકારો પશુ નક્કી પારખી શક્યા નથી. અઘાપિ કોઈને સમજ જ પડતી નથી કે ચિત્રાંકિત સિરસાના બિંદા એલા એજોને ડાબે ખૂણે ગ્રાપ મુખ છે કે દુઃખ છે, છુપાવેલો ખાર છે કે મંજા તિરકાર છે-અક્રમ સદ્ભાવના છે કે દુઃખાવેલી દુહતા છે? એવી આ અકળ મોઢક તમવીર પારીસ ખાતે લુવના સંગ્રહસ્થાનમાં અદ્યતન, અમર અને અતુલ્ય ગણાતી સર્વકોઈનું લક્ષ ખેંચી રહી છે.

પૌર્વાત્ય ઇબીચિત્રો

પશ્ચિમ વિષે આપણે વિગત વાતો કરી. હવે આપણે પૂર્વ લાગી દરિ માંડીશું.

ઇબીચિત્રોની કળા આપણા આ પ્રિય ભારતવર્ષમાં હજારો વર્ષથી બાણીતી છે. જુદા ભગવાનના પોતાના જીવન-કાળમાં અનન્યમુખે તેમની ઇબીકૃતિ પ્રેમવવાની ઇચ્છા દાખરી. જુદા પોતાનો પકલગો વસ્ત્રા એક દુકકા ઉપર પાડ્યો અને તે ઉપર ચિત્રકરે રેખાઓ આંકી મુખાકૃતિ બનાવી તેને રગથી પૂરી દીધો હતો. બૌદ્ધ ભીત-ચિત્રો (fresco) ઉપરની તસવીરો આપણી એ પુરાણી કળાની જીવંતી સાક્ષીઓ જ કહી શકાય. અગ્ર-

નીની પહેલા નગરની ચક્રમાં જે માનવ-આકૃતિઓ બેઠામાં આવે છે તે ખરેખર ધર્મ ગચેલા ગામઓની તમરીને જ કહેવાય. બૌદ્ધ ધર્મશાસ્ત્રોમાં જાણીતી ઇલીક બાણીની વ્યક્તિઓને બૌદ્ધ ચક્રોની દીવાલો પર જોડે કરવામાં લિખિત ચીત્રવામાં આવી છે, જ્યાં તે ખરેખર ઇબીચિત્રો જ છે.

અગ્રની એ કળા-સમૃદ્ધિની નક્કલ ઇલીક સદીએ પાછળથી ટિબેટમાં પણ થવા પામી હતી. ત્યાં આન્ડેસ ખાતે આવેલ એક બૌદ્ધ માત્રા ભીતચિત્રો બનાવવામાં આવ્યાં છે. તેના એક ભાગમાં ચિત્રકારે પોતાની જ આકૃતિને આબેદગ રજૂ કરી છે. મુખમુદ્રા ખૂબ જ લાક્ષણિક જણાઈ આવે છે. એ ઇબીકળાની શૈલી અગ્ર-નીની શૈલીને એટલો તો મંપૂર્ણપણે મળતી આવે છે કે ભણકારાનું માનવું છે કે આ બંને રચનાં ભીતચિત્રો કોઈ એક જ ચિત્રકારે બનાવ્યાં હોય.

બૌદ્ધ સમય પછી મોટે ભાગે મુગલ શૈલીએ અને અમુક હદે શરૂપૂર્વ શૈલીએ ઇબી-ચિત્રો મંબધી મોટા ક્ષેત્રે નોંધાવ્યા છે; એટલે અત્રે આ લેખમાં તેની યોગ્ય નોંધ લેવી આવશ્યક ગણાય.

પૂર્વ વિષે પશ્ચિમનું અજ્ઞાન અને અવગણના

શરૂઆતમાં આગળ જુરુજુદે સમયે ટિ-દમાંથી અમુક સંખ્યામાં ઇલીક નાનાનાના ઘાટની શય્યાગારમય રંગીન લઘુતસવીરો પશ્ચિમમાં ગચેલી; પરંતુ ત્યાંનાં મંદિરાલયોની નોંધપત્રિકાઓમાં એ તસવીરોને પશ્ચિમ અથવા આધુનિક લેખે જણાવેલી. વિશેષ તો એ કે તસવીરે જ્યાં એની ગણના ત્યાં લલિતકળાના વર્ષમાં કોઈ કરતું જ નહિ. સામાન્યપણે ત્યાં એ તસવીરો પુરસ્કાને શય્યાગાર-કાર્યની વસ્તુઓ ગણાતી. કોઈ એને 'કળા'ના નામથી ઓળખતું જ નહિ; કળા નહિ, પરંતુ કળાભાસી બનાવટના રસિક નમ્રતાઓ જેવી જ એ તસવીરો લેખાતી.

હિન્દી ચિત્રકળા વિષે તે વેળાએ તેમનો આવેલો દલકા અભિપ્રાય હોવાનું કારણ સોપનું મુશ્કેલ નથી. પશ્ચિમ હમેશાં કળાને અમુક દર્શિનિદુથી જ જોતું આવેતું. જ્યાં લગી પૂર્વનું એક ચિત્ર અથવા પ્રતિમા પશ્ચિમની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ અનુસાર બનેલું નહોતું હોય નહિ, જ્યાં લગી ચિત્રનું યથાદર્શનીય આલેખન (perspective

delineation) અને પિંડની અંગરચના (anatomy) પાશ્ચાત્ય પાઠ્ય પુસ્તક પ્રમાણે પસાર થએલાં કહેવાય નહિ ત્યાં સુધી એ ચિત્ર અને એ પ્રતિમા પશ્ચિમની તુલનામાં કળાની કૃતિ નહિ, પણ પૂર્વની કાંઈ કુતૂહલમય કારીગરી (curio) જ અંકાતી.

બ્યારે બપોને આંખ ઉઘારી

આમ કેંક સમય પર્વત ચાલ્યું. છેવટે બ્યારે બપોનની કળાનો સૌંદર્ય-વિદ્યાનના એક પ્રકાર તરીકે સ્વીકાર થયો અને તેનો અભ્યાસ આવશ્યક મનાયો ત્યારે પૂર્વની કળામંદૂતિને પરિચય થવા લાગ્યો. ત્યારે જ દિન્દની ચિત્રકળા વિશે તેમને દરિદ્રાણ્ય બદલાવા માંડ્યો. પછી જ ત્યાંના કળાકારોને સમજાયું કે જે મર્વાદ તેઓએ બાંધી હતી તેનાથી વિશાળ ફલક પર કળાને વિચાર કરી શકાય એમ હતું. બ્યારે બપોની જ ચિત્રકાર હોકુ-સાઇએ ચોત્તની પૌર્વાત્ય ચિત્રકળાથી આખા કુરોપને આંજી દીધું, બ્યારે મિલેટ અને વિડરર જેવા કળાકારોએ તેની કિંમત આંકી, ત્યારે તેમને પૂર્વની ચિત્રકળામાં જે ખાસ તરત્ત અને લક્ષણો સમાયેલાં છે તે એક પછી એક અપારાભેર જાણવા લાગ્યાં. તેમના વિચારમાં તે ધરીથી પરિવર્તન થવા માંડ્યું ને આપણી છબીકળા વિશેની તેઓની સમજ વધુ ઊંડી ઘર્ષ. એ સમયથી તેમના શાસ્ત્રીય નિયમોની જરૂરતા ટીકી થઈ અને દિન્દની તત્ત્વરીકળા એ સ્વયં સિદ્ધ કળા જ છે એવો તેમણે મુકા કંઠે સ્વીકાર કર્યો. આ પછીથી, એક ચિત્ર, ચિત્ર કહી શકાય એટલા સાદું કેનવાસ પર જ ચીતરેલું હોયું જોઈએ અને વળી તે સોનેરી ચોક્કામાં જ જરૂરે હોયું જોઈએ એવો તેમનો મતાભાવ દૂર થતો ગયો અને ભીંત ઉપર ચીતરેલાં બૌદ્ધ ચિત્રો તથા લઘુ મુઘલ તત્ત્વરી ભારતવર્ષની લલિતકળાના પ્રતિનિધિરૂપ નમુનાઓ લેખે માનવ થતાં ચાલ્યા.

મુઘલ તત્ત્વરી

મુઘલ વંશના પહેલા બાદશાહ બાજરથી લાંબે તે શાહજહાનના રાજ્યઅમલ સુધીના બધા રૂપતિઓ કળાપ્રેમી હતા. તેઓ જતે કળાપ્રેમી હોઈ રાજ્યની કળા-પ્રવૃત્તિઓના પ્રોત્સાહક જ નહિ, પણ પૂરા આશ્રયદાતા હતા. એમના આશ્રય હેઠળ ચિત્રોના નામે જે કળાસૃષ્ટિ

સર્જઈ તેમાં તત્ત્વરીયો યાને છબીચિત્રોનું પ્રમાણ ઘણું જ મોટું હતું.

દિન્દમાં જ સર્જાયેલાં મુઘલ શૈલીને લગતાં જે સૌથી પહેલવહેલાં છબીચિત્રો પ્રકટયાં તે બહુધા પર્સિયન યાને ધરાની કલમને મળતાં હતાં. સોળમા સદીમાં ધરાનની છબીચિત્રોની શૈલીનું અનુકરણ મુઘલ શૈલી કરતી. એવાં છબીચિત્રો તે વેળાએ 'દિન્દી-ધરાની કલમ'નાં લેખાતાં.

વખત જતાં જેમજેમ દિન્દી વાતાવરણની અસર મુઘલ યુગ ઉપર વિશેષ થતી અર્થ તેમતેમ શૈલીપલટો થવા લાગ્યો. મુઘલ ચિત્રકળાએ સ્વતંત્ર રૂપ ધારણ કરવા માંડ્યું. ધરાની કલમ ગરબૂત કલમ સાથે બ્યારે બરાબર ભળી અર્થ ત્યારે જે શૈલી જન્મી તે જ શુદ્ધ મુઘલ શૈલી ખત્તા પામી. પાછળથી બ્યારે મુઘલ વંશની પડતી થવા માંડી ત્યારે મુઘલ ચિત્રોમાં 'શમી' યાને મુરોપિયન કળા અમુક અંશે ઉમેરવા પામી હતી.

પુરાતન સિંધમાં છબીકળા

મુઘલ શૈલી અને રાગપૂત શૈલી એ પાછલી સદીઓને પરિણામ જ; પરંતુ તે પૂર્વે છેક ઈ. સ. ૭૦૦થી લઇને તે ૧૫૦૦ સુધીમાં દિન્દી ચિત્રકળાએ ગ્રંથિ છબીચિત્રો સર્જેલાં કે નહિ એવો વિચાર સહેજે આપણને ઉદ્ભવે ખરો. ચિત્રોનો બૌદ્ધ જમાનો આશ્યો ગયો, તે પછીની દિન્દી ચિત્રકળાની સ્થિતિ કેવી હતી એ જાણવું જરૂરી છે. ઇતિહાસપ્રિય વાચક સમજી શકે એમ છે કે સાતમીથી લઇને તે સોળમી સદી સુધીમાં, મધ્ય એશિયામાંથી અને પશ્ચિમ જાબુએથી દિન્દ ઉપર થતા પરદેશી હુમલાઓને લીધે હિંદુસ્તાન ચાલુ અધાધૂધી અને અંદરશબ્દરના અગ્રણ્ય સદા શોકાયેલું રહેતું. વળી એ દરમ્યાન બૌદ્ધ ધર્મ પણ આ ભૂમિમાં ઝાંખો અને ઝાંખો થતો જઈ 'દિન્દુઈઝમ'માં ભળી ગયો. આમ ભીંતચિત્રોનો યુગ પૂરો થયો અને દેશની તે વેળાની અજ્ઞાન પરિસ્થિતિને લીધે છબી-ચિત્રની બાળનમા કાંઈ ખાસ પ્રગતિ થઈ હોય એમ જણાયું નથી.

પરંતુ તબ્બોએ આટલી એક નોંધ કરેલી છે કે 'એ વેળાએ સાધારણ ચિત્રકામ નહતું અને નહિ જેનું થવા કરતું અને જીવન વ્યક્તિઓના છબીચિત્રો સિંધના મુલકમાં વિશેષ બનાવવામાં આવતાં.'

આમાં સૈકામાં અર્ચ સેનાપતિ મદમદ બિન કાસિમે બ્યારે સિંધ દેશ સર કર્યો ત્યારે હિંદુઓના એક પ્રતિનિધિમંડળે તેની પાસે જઈ તેની તથા તેની સાથેના અર્ચ અમલદારોની તસવીરો બનાવી આપવાની વિનંતી-પૂરક ધજા રજૂ કરી.

રાજપૂત અને મુઘલ છબીકળાનો સમન્વય

ભારતવર્ષમાં ગજપૂત અમલ દરબાન છબીચિત્રો પ્રકટ થતાં હતાં અને તે ભારે વખણાતાં હતા. તે વેળાએ રાજપૂતાના અને ખાસ કરીને જયપુર, રાજપૂત કળાનું મુખ્ય તથા મધ્યસ્થ કેન્દ્ર ગણાતું. રાજપૂત ચિત્રકળાના મંબધમાં જે ‘રાજસ્થાની શૈલી’ કહેવાય છે તે હિન્દી ચિત્રકારો વચ્ચે ‘જયપુરી કલામ’ના ઉપનામે જાણીતી છે.

જયપુર તથા રાજપૂતાનામાં આવેલાં અન્ય શહેરોના કળાકારો પાછળથી મુઘલ દરબાર હસ્તી ખેંચાયા, એટલે સત્તરમા સૈકામાં રાજપૂત ક્ષણજીવાળી છબીકળા દિલ્હી, આગ્રા અને લાહોરમાં દાખલ થવા પામી. તેણે ધરાની ઢખની મુઘલ તસવીરોમાં ભાગ પાડીને તસવીરોની અલાયદી મુઘલ શૈલી બોલી કરી. ઔરંગઝેબ આગ્યે ત્યાં લગી તે શૈલી-ફાસી. તેના કળાબીન રાજ્યઅમલથી જ મુઘલ છબી-કળા વીખરાતી ચાલી, પણ કળાના મુલાગ્યે તેને લખની, દખખણ દેહાણદ તથા પટણાએ પોતાને ત્યાં સત્કારી. અહીં સ્વાભાવિક રીતે જ મુઘલ છબીકળામાં ફેરફાર થયો, પણ મળમાં તો તે તેવી જ રહેવા પામી.

મુઘલ શૈલીના કેટલાક હિન્દુ છબી-ચિત્રકારો

મુઘલ છબીકળાને જે પહેલો હિન્દી પાક બિખગ્યા પાગ્યે તે પ્રત્યે નગર નાખતાં જણાય છે કે મુઘલ શૈલીના કેટલાક સર્વકુશળ છબીકારો અને હિન્દુઓ હતા. તેમાં બે હિન્દુ કળાકારો: ભગવતી અને હુનાગના નામે પ્રસિદ્ધ છે. મુખ્ય શૈલી મુઘલ શૈલીની જ, છતાં ભગવતીની કૃતિઓમાં ધરાની ઢખ જણાઈ આવતી અને હુનારની મુઘલ તસવીરોમાં ગજપૂતની શૈલીનો અંશ વર્નાઈ અવતો.

અકબર અને જહાંગીરના વખતમાં છબીકળા

શહેનશાહ અકબરના સમય દરબાન મુઘલ શૈલી મોટે ભાગે સ્વનંત બની ચૂકી હતી. ‘આધીને અકબરી’માં લખેલું છે કે ‘શહેનશાહ પોતાની છબી ઉગમવા ચિત્તા-

ગ્યોની સામે બેસતો અને ગજપૂત મોટામોટા હેઢદારો પણ તેમજ કરતા.’ આમ અકબરના કાળમાં છબીચિત્રોની એક મોટી આલમખવાને ચિત્રોપદી બનવા પામી. આ છબી પોદીને લખને તેમાંના પાત્રો, જે આ સૃષ્ટિ ત્યજ ગયા છે તેઓ નવજીવન પાગ્યા અને જેઓ હયાત હતા તેઓએ ચિત્ર દાન અમરત્વ પ્રાપ્ત કર્યું.

અકબર પછી તેના પુત્ર પાદશાહ જહાંગીરે તો નગ્નીગે અને તસવીરકારો પ્રત્યે ભારે રસ દાખવવા માંડ્યો. પોતાના દરબારના છબીકાંગે માટે જહાંગીરને ખૂબ અભિમાન હતું. સર ધોમસ યે જહાંગીર મંબધી એક વાત જણાવે છે કે શાહે એક તસવીરની પાંચ નકલો તૈયાર કરાવી તેને બતાવી. પાંચે નકલો એકમેકને એવી તો બરાબર મળતી આવી કે એ પાંચમાંથી મૂળ તસવીર કઈ એવું શાહે અજેજ એક્સમીને પૂછતાં, તે મૂંઝાયો અને પારખી ન શક્યો. જહાંગીર આ જોઈ બાળક જેટું ગૂઢ પાગ્યે અને બોલી બીક્યો ‘સર ધોમસ, તમારે આ સ્વીકારવું જ પડતો કે આ છબીકાર કોઈ બહુ સારો કળાકાર છે. આપને મારી સલાહ છે કે આપ એને આપના મકાને બોલાવો. તમારા વિલાયતનાં એવાં મમ-કડાં [ચિત્રો] એને જરૂર બનાવો. એમાંથી જે વસ્તુ એને પર્મદ પરે તે એને લેવા દો અને તેના બદલામાં આ પાંચમાંથી કોઈ પણ એક નકલ તમારા દેશમાં બતાવવા માટે નમે ચૂંટી લો. સર ધોમસ, આપ હવે મમજી શકો છો કે આપ ધારો છો તેટલે અંશે હિન્દી તસવીર કળાબીન નથી.’

મુઘલ છબીકામ કેવું હતું?

જાણકારો કહે છે કે મોગલ દરબારના કળાકારોને છબીકળાની કુદરતી બક્ષિસ હતી. ગજપૂતી તથા અન્ય ખાનદાની કુટુંબોની તેમને સારી એવી સદાય હતી.

આ મોગલ છબીકાંગે, પુષ્પશોભિન મૂલ્યવાન માલીયા હપ, લીલા ઝંજા ગ્યાનવાળી તલવાર સાથે પોતાના ગજપૂતી ‘પાત્રોને’ (model) ઘણુંખરે બની ગિથિતિમાં ચીતરવા અને ચાનાવજીવમ કાળા ઝંગી પૂઠ્ઠમીકા તે કામ માટે ઉપયોગમાં લેતા. એ પાત્રો મોનેરી ભરત-કામનાં સમૃદ્ધ કિનખાખનાં વજીવરિયાન સદ દરબાન થતાં. પરિણામે છબીકાંગેને પોતાનું ગકોશલ્ય દર્શાવ-



અકબરે લડનની ઇન્દિયા ઑફિસમાના જૉન્સન કલેકશનમા સપરેલા અકબરના પ્રોફ વચના એક સ્કેચ પરથી અનુકૃતિ

વાની ધણી સગસ તક મળતી વગી બચાવે આ પ્ષાનો ઉનાગામા ત્રીણી વણાના બારીક પદ વેશ પહોળા ત્યારે તેની પારદર્શક રમણીય ધડીઓ અને તેની પાછળ દેખાતા અગોળી ગોલા તાદશ જનાની આપનાની ચિત્ર મોને ફાવટ આતી ગઈ હતી

મુઘન સૈનીના આ છબીચિત્રોની શ્રુતાનો મુખ્ય આવાગ સમૃદ્ધ ગવિધાન અચૂક બાજુ રખાકન અને કળા મક હાપ ઉપગમયતા શયુઆ મન વર્તવ હતા ખાસ કરી મસ્તકની અને ચહગની ચિત્રવિષયક ગૂઝૂઆન સારસના અને મપૂર્ણતાની એ અઅનખી જ લેખાતી તદઉપગત છબી ચિત્રગતનાગ મનુષ્યના ક્ષેર્ષ આગ

લક્ષણને પશુ આ છબીકારો ધણી સ્વાભાવિકતા અને સગળતાથી પોતાની કૃતિઓ દ્વારા સ્મૂ કરતા શહેનશાહો ની શાહમદ્યોની જેવી મૃતિ અને મૃતિ જેમ જ તેમનો છવનરગ અને તેમના પગક્રમો, માયાણ કે કગડા, ઉદાર કે રૂપણ, મકકમ કે હીલા ચહંગઓનુ ચિત્રનિરે પશુ તેઓ વાસ્તવિકપણે બાકા કરી શકતા અગસ્થિતિ વિર ખાસ કરીને તેઓ પાના (model) હમત તથા અચૂલીઓના જોશ્વણી અને ચિત્રામયુમા કાઈ પશુ ખીછ સૈનીના છબીકારો કગતા ઓછા બિનરે એવા નહોતા મોગલ છબીમંદ જે તસવીરો બનાવના તે મોટે ભાગે મપૂર્ણ પાર્થ દર્શના મં (Profile) હતી હિંદી છબી

તસવીરોમાં એનાથી વધેલ, એટલે કે પોણા ભાગનો ચડેને રજૂ થનો.

મુઘલ તસ્વીરોનો પાછલો ફાલ

પાછલા વખતમાં મુઘલશાહીને લગતી અણીની તસવીરોના મુંદર અનુકરણ ધજાં થયાં; એટલું જ નહિ, પણ અકબર, શાહજહાન, ઓરંગઝેબ હયાદિ મહાન વ્યક્તિઓના ચહેરાઓ, પાછળથી ઘઈ ગયેલા ચિત્રકારોના મનમાં અને સ્મરણમાં એવા તો રસપૂર્ણ અંકિત થયેલા કે તેઓ 'દોઈ' પણ નકલના આધાર વિના કે 'દોઈ' પણ જનતા સુચન વિના એ ત્યારે તેમની મુખાકૃતિઓને કાળ ઉપર આસેખી શકના. અલગત, આથી એવું થતું કે આ જાણીતા મહાન ચહેરાઓના દેખાવમાં એકચિત્રના પ્રવેશી એટલે કે પાત તરફ આ કે તે અમુક વ્યક્તિ સીનગઈ છે એ પરખાઈ આવતું, તો ય તે મુખાકૃતિઓ ઉપર કળાકારનાં પેનાનાં અંગત વ્યક્તિત્વની હાથ તો જીનરવા પામતી જ નહિ. આ કારણે લીધે તેમજ નવા આશ્વસ્યતાઓના અભાવને લઈને મુઘલ તસવીરોનો પાછલો ફાલ નબળો જીનરવા પામ્યો, તે તેની પુરોગામી ઉચ્ચ કળામય મૌલિકતાથી ભિન્ન અને જીનરતી દક્ષાનો નીચલો.

મુઘલ તથા રાજપૂત તસવીરોની સમ્બાધ વિષે રખાવી એકતી સંભાળ

મુઘલ તેમજ રાજપૂત હળીચિત્રોનું નિરીક્ષણ કરતાં, તેમાં સીનરેલી વ્યક્તિઓનાં નામો હિન્દી સહી વડે અરખી લિપિમાં ખુદ ચિત્રની અદર અથવા તો તેની કિનારીએ લખેલાં જોવાય છે. જો દોઈ તસવીરમાં એકથી વધુ વ્યક્તિઓ હોય તો દરેક આકૃતિની બગબગ નીચે, ઝીણા અક્ષરે તેનું નામ લખાતું. કેલીક વાર તો તસવીરની પાછલી બાજુએ સીનરાએલી વ્યક્તિઓનાં નામ લખેલાં જણાય છે.

અલગત, દરેક વેળાએ આ નામો જણાવવામાં આવેલી વ્યક્તિઓનાં જ ખરખર હોય એમ માની લેવાય નહિ; કારણકે પુરોગામી ચિત્રકાર પછીના નકલ કરી અણનાર દગલાઅંધ હળીકારો પોતે જ ચહેરાવિષયક અજાન કે ગેરસમજને લઈને શાહજહાનની જગ્યાએ જહાંગીર અને જહાંગીરને બદલે ઓરંગઝેબનું નામ

લખતા એવું પણ જોવામાં આવ્યું છે. દોઈ વાર તો મુગ ચિત્રકારે વ્યક્તિનું નામ આવેલું જ ન હોય, પણ પાછળથી જે હળીના હાથમાં તે ચિત્ર આવ્યું હોય તે પેનાની અંગત સમજ પ્રસર્યું જે નામ તેના આદર્શમાં આવ્યું તે લખતો. કેલીક વેળાએ તસવીર વેચનાર ધંધાદારીઓ મોટી રકમ મેળવવા ખાતર હળનાં મનુષ્યોની હળીઓને મોટાં નામાંકિત અંતિહાસિક નામ આપી દઈ કાર્ડ પણ કરતા. હાલમાં પણ આ મુઘલ અને રાજપૂત તસવીરોને 'અમલી, જૂની અને અરાં' નામે સાધેની બનાવવાની અને વેચવાની અનેક સ્થાનિક 'કળા'ઓ ચાલતી નથી એમ તો ન જ કહેવાય.

હળીકળાની આજની સ્થિતિ

આજણુ દેશને ચિત્રકળાની દરેક શાખામાં હજી ઘણું કરવાનું બાકી છે. હળીકળાને વિષે પણ આપણે ત્યાં મંત્રણ જીવને તેટલી પ્રગતિ જણાતી નથી. જે કે મુખાકૃતિ શાળા તસવીરો માટે તથા શણગારમય ચિત્રો સાર જણીતી છે. લાદેર અને લખતો-શાળા ઉપર મુઘલ અસરની હાથ જણાઈ આવે છે. હવનાં 'પાર' (model) ઉપરથી હળીચિત્રો બનાવવાની પ્રથા પશ્ચિમ પેટે આપણામાં હજી ખીલવા-વધવા પામી નથી; જે કે બંગાલ-શાળાના અને જણપુર-શાળાના તથા અમદાવાદ ખાતેની ગુજરાત-શાળાના દોઈ દોઈ જણીના ચિત્રકારો, વિધવિધ અંશરિધિતિમાં (Pose) અને લાવ-રિધિતિમાં દર્શાવેલી ભારતીય ગુજરાતી કે કાઠિયાવાડી સ્ત્રીઓનાં કાષ્ઠનિક હળીચિત્રો બનાવવા માટે જણીના છે.

જેને આપણે સાંપ્રત સમયની હળીકળા કહીએ છીએ તે પશ્ચિમમાં તો અસાધારણ પ્રગતિ માધી ચૂકી છે.

એ કળાને Millars, Watts, Sargent, Herkmer, Whistler, Duran ને Lendach જેવા હળીકારોએ અને ચિત્રકારોએ પેનપેનાની આગવી રીતે આલેખીને કળાવિધાનની એક અનોખી ભૂમિકા આપી છે. કદાચ આજની ફેરેટમાધીના આગળ વધેલા વિગાને કેળ જણે આલેખનાર કળાકારોના કામધાને લગભગ નિર્મૂળ કરી દીધો છે, અને સાચા હળીચિત્રકારના કળાકસબને વિશેષ મોખાદાર તથા ગૌરવ-વંતો બનાવ્યો છે.

સામ્રાટ યુગના છબીકારોએ દેખીતી રીતે જ રંગ કાર્તના પ્રથમ તથા પ્રથમ અપ્પી પોતાની યોગ્યતાને મિલક કરી આપી છે અને એ કળાને લગતા સર્વ વિદ્યાવિષયક અંગો ઉપર પોતાનું પ્રભુત્વ મેળવ્યું છે તેમા કેટલાક અમેગિનન છબીકારોએ તો ચહેરા ઉપરનું લાવદર્શન મીતગવામા, દર્પણ પથુ જે તાદરશતાને મકડી ન શકે તેને મકડી લઈ, વ્યક્ત કરવામા લાયક કુશળતા દાખવી છે

આજના સમયના પ્રાચીન તસવીરકારોએ જુદી

પગના દરેક દેશના વતનીઓના કદ તથા ચહેરાના આકાર તથા જાપને, તેમની મૂળ પ્રતિ તથા વૃત્તિને તેમના વાનાવગ્નુ તથા વસ્ત્રપરિધાનને, તેમના આચારવિચાર તથા વર્ણવાગ્નિજગ્ન સહિત, છબીચિત્રો દ્વારા વ્યક્ત કરીને બધા જુદી-જુદીઓને એકએની પાસે લાવી મૂક્યા છે, એટલું જ નહિ પણ તેઓએ એ આપીને 'કળાકારો આવણીકારો પણ છે' એ સત્યને વિગેષ રીતે પ્રતીતિકર કરાવ્યું છે



જાણીકા (પહાડી મઠવાલ કલમ ૧૮૭૧ સદીનો અત ભાગ) મુખલ કલમ જેવી રાજ દરબારી ચિત્રકળાને મકડે રાજપૂત કલા દેશની ધરતીમા જે થાએની પ્રભસમરતની કલા હોઈને તેમા પરપરાથી ચાલના આવતા રાધા કૃષ્ણ શિવ માર્તી વગેરેના કથામસરો ઉપરાત રાજપૂત કલાક રોએ બારમાસીના ઋતુચિત્રો રાજરાત્રિઓના ભાવચિત્રો તથા લોકજીવનના સસારચિત્રોને પણ અણુ ખૂં વેવિધ્ય ને અભિનવ રંગભોળાથી આ લખ્યા છે આ ચિત્રમા એવા એક દરખત આલેખન છે એના આડેખનમા ભમિની મરતી છે અને એની રંગમલક લડકામણી નહિ પણ ઉજમાળી છે

દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

અં શ્રેણી મંત્રા પ્રમાણે દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને Genre Pictures નેત્ર પિકચર્સ તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. 'Genre' શબ્દ ફ્રેંચ ભાષાનો છે. એનો ખરો ઉચ્ચાર Zhenr એવો થયો નોંધએ; ને-રે નહિ. Genreનો સામાન્ય અર્થ 'વર્ગ' 'શૈલી' 'જાત' એવો થાય છે. તે પ્રમાણે લેતાં લિખલિખ વર્ગના લોકોનાં રોજિંદાં સાધારણ જીવન દાખવતાં ચિત્રોને Genre અથવા દૈનિક-જીવન-ચિત્રો કહેવામાં આવે છે. ઘરને લગતાં, ખેતરને લગતાં, રમતગમત, હાસ્ય-વિનોદ, હર્ષ-શોકને લગતાં સામાજિક જીવનચિત્રો દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના વર્ગમાં સમાઈ જાય છે.

કળામાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનું સ્થાન

સાંપ્રત ચિત્રકળાની ખિલવણીને કારણે આજે દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનું વૈવિધ્ય અને વિખ્યાતિ ધણાં વધ્યાં છે. ખુરુ કહીએ તો લોકોમાં એ ચિત્રપ્રકાર સૌથી વધારે પ્રિય થઈ પડ્યો છે, કારણ એમાંથી લોકસમુદાયને પોતાને લગતી અંગત અને દરરોજની વિગતોને રસિક પરિચય નેત્ર દ્વારા પ્રાપ્ત થઈ શકે છે. જોકે જનનામાં એ પ્રકાર વિશેષ પ્રિય છે, પરંતુ જાણકારો અને કળાકારો એનું સ્થાન અન્ય વિષયપ્રકારો જેટલું જાણુ ગણુના નથી. એકાદ નિર્મળ ચિત્ર (Landscape) કે પ્રતિમાચિત્ર (Portrait) જેવી કળાવિષયક ગુણવત્તા એ ચિત્રોમાં જોઈ શકાતી નથી. એનું કારણ એ જ કે ઐતિહાસિક ચિત્રો, પ્રકૃતિચિત્રો કે પ્રતિમાચિત્રો આદિ પ્રકારો વિશે ચિત્રકાર પાસેથી જે કલ્પનાબળની અપેક્ષા રહે છે તેટલી કલ્પના-સમૃદ્ધિની દૈનિક-જીવન-ચિત્રો માટે આવશ્યકતા રહેતી નથી.

દૈનિક-જીવન-ચિત્રના કેટલાક વિષય-પ્રકારો

દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં કોઈ અસાધારણ વ્યક્તિઓ કે અસામાન્ય પ્રસંગો આલેખાતા નથી. એમાં તો ઘરઆંગણે નાનપણાં કુતરોં જોડે રમતાં ખુશખુશાલ બાળકો, શરાબનાં પીણાંમાં લહેર ઉઠાવતા ભુવાન અને વૃદ્ધ શરાબીઓ, વર્ગ-માં એકએક ઉપર કામગીરી રૂચ્યા અને બોરના કળિયા ફેંકતા એકબીજા સાથે મજાક-મસ્તી કરતા 'તોફાની બારકસ' નિશાળિયાઓ, નજીવા કારણે એકબીજા સાથે રિસાએલાં મુખ મરડીને બેઠેલા પણ કલાક પછી પાછા પ્રેમથી એકબીજાને ભેટીશું એવી આશા ગખતાં પતિ-પત્ની, ભર બપોરે જંગી વૃક્ષને ઊંચડે રસ્તે પડાવ નાખી વિસામો લેતા પ્રવાસીઓ, વિરહવેદના વેડતા, પિયુની તસવીરને જોતી, દુઃખી વિચારરંત રમણી, ઇત્યાદિ અ-મંખ્ય એવી જ બાળતો હોય.

નિર્ણય વસ્તુ

પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની વસ્તુઓ કે વસ્તુખીજો એટલામાં જ પડ્યાં થતાં નથી. આપણે જોને નિર્ણય વસ્તુ એટલે કે જીવ વિનાની વસ્તુ કહીએ છીએ (ખરેખર તો બ્રહ્માંડભરમાં કશુંયે જીવ વિનાનું નથી) ત્યાં લગી એ પ્રકાર લંબાય છે. ઘરના દરેક ખંડનું રાચરચીકું એમાં મુખ્ય કે ગૌણ ભાગ ભજવે છે. દટાંત લેખે રસોઈ-પાત્રોની, સુરોહલીય વસ્તુઓની, ફળ મેઘ આદિ ખાદ્ય પદ્ધર્થોની, બાલગૃહના વિધવિધ રમકડાંઓ વગેરેની વ્યવસ્થિત કે વેરવિખેર ગોઠવણી અને રચના એ જાતના ચિત્રમાં સહેલાઈપૂર્વક કલાત્મક રીતે રજૂ થઈ શકે છે.

સાહિત્યિક દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

પરંતુ એટલેથી જ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો પૂર્ણ થતાં નથી.

સારાંસારાં અને પ્રખ્યાતિ પામેલાં સત્યઘટનાત્મક નાટ્યો અને વાનાંચિ તથા કથાકાન્થોમાંનાં બાણીતાં દર્યો, આકર્ષક ઘટનાઓ અને અસરકારક અણી-પ્રસંગો દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના વર્ગમાં આવી શકે. એવાં ચિત્રો પ્રાચીન કે અર્વાચીન, પશ્ચિમમાં તેમ જ પૂર્વમાં આજે પણ બેવા મળે છે.

પ્રાણીચિત્રો એ પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો જ કહેવાય

પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનો હજી બીજો એક પ્રકાર છે, અને તે છે પ્રાણીચિત્રો (Animal Painting). આ પ્રાણીચિત્રો વિશે આપણે ઠીકઠીક વિગતે વિચારશું એટલે આટલો ઉદ્દેશ્ય કરીને આપણે આગળ વધીશું.

પલ્લડાએલાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

આ ઉપરાંત ધણી થે વાર અન્ય વગેરે લગતાં ચિત્રો પણ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં સામેલ કરી શકાય છે. જેમ કે કોઈ ધાર્મિક કે ઐતિહાસિક વિષયને ચિત્રીકૃત કરતાં તેને ચિત્રકાર એવું તો ધરજીવ્ય કે યથાનય સામાજિક વહેવાર રૂપ આપે કે જેથી ચિત્ર ધાર્મિક કે ઐતિહાસિક લેખાવાને બદલે ખારસું ગૂઢવિષયક ચિત્ર જ દેખાય. પ્રકાર-પલ્લડાના એવા નમૂનાઓ પણ ચિત્ર-સૃષ્ટિના ઇતિહાસમાં અનેક નોંધાયેલા છે. દષ્ટાંત લેખે લ-ડનની 'નંશનલ ગેલેરી'માંનું Crivellis કૃત Annunciationનું ચિત્ર લઈએ. દેવદૂત આકાશથી ઊતરી માતા મરિયમ (મેરી)ને ખબર આપે છે કે તારે પેટ ઇશ્વરિયત જન્મ લેશે. ચિત્રનો એ વિષય છે. પરંતુ એમા મેરીનો ખંડ, તેના ખાટ, ખાટની ઉપલી બાજુએ દીવાલમાં ચણેલી અલસાઈઓ, અલસાઈ પર ખડકેલાં પથ્થર અને કાપડનાં પાત્રો, રકાબીઓ, ખાલાઓ, ચોપડીઓ વગેરે દેખાવ એવો તો આગળ તરી આવે છે અને સર્વ-લક્ષી બની નય છે, કે તેમાંથી તે પછોના યુગનો કોઈ ચિત્રકાર એક શુદ્ધ સાચુ દૈનિક-જીવન-ચિત્ર બે બનાવવા માગે તો તે સહેલાઈથી તેમ કરી શકે. એ જ પ્રમાણે વેનિસ એકેડેમીમાં વિરાજતા 'Dream of St. Ursula' નામક ધાર્મિક ચિત્રનું ગૂઢવિષયક પાત્રું કોઈ દૈનિક-જીવન-ચિત્રને અનુકૂળ એવી સર્વે દગજગ અને સાદગી સહિત આલેખાયું છે. ઉપરાંત Birth of the Virginવાળા ચિત્રનો ગૂઢમય રહસ્યટ, સાંપ્રત

સમયની કોઈ ગૃહિણી ઘસીઓની સહાયથી પોતાના બાળક-ને નવકાતી રહી હોય તેવી સ્નાનસામગ્રીથી ભરેલા કો દૈનિક-જીવન-ચિત્રને જ આલેખી રહેલો દેખાય છે. આ સાથે 'જાની કવિ અખો લગન'વાળું પ્રસિદ્ધ ચિત્ર-કાર રવિશંકર રાવળ કૃત જે ચિત્ર સાહિત્યને 'લગતું છે તે પણ તેમાં સમાયેલી સ્વમગ્રીઓને કારણે ચોખ્ખા Genre Pictureમાં ફેરવાયું છે,

પશ્ચિમ લણી: વલંદાઓના દેશમાં

પૂર્વમાં શુ કે પશ્ચિમમાં શું દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની પહેલી શરૂઆત, ધાર્મિક તથા પૌરાણિક ચિત્રોના એક સમાવિષ્ટ અંગ લેખે જ થવા પામેલી. એ વેળાએ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનું જુદું અને અલગ અસ્તિત્વ નક્કી થયું ન હતું. ચિત્રકળાની તદ્દન સ્વનંત શાખા લેખે એ વિષયપ્રકાર છેક સત્તરમી સદીમાં માન્ય થયો. તેમાં પાશ્ચાત્ય દેશોને લઈએ તો શુદ્ધ એવાં દૈનિક-ચિત્રોનો મુખ્ય ક્ષણે દૌલ્દંડવાસી ચિત્રકારોનો હતો. મુખ્યત્વે એ ગૃહપ્રિય પ્રજા હોઈ એના ચિત્રકારોને ગૂઢ-વિષયો ચીતરવા બહુ ગમતા. દૌલ્દંડવાસીઓ કંઈક કંડી પ્ર-કૃતિના ને ગૂંથળ હોવાથી ગૂઢર્થો, અગમ્ય કે સાંકેતિક રહસ્ય-મય ચિત્રો પાડવા બાણી તેમનું મન વળતું નહિ. ટૂંકમાં, તે સમયે દૌલ્દંડ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનો જ પ્રદેશ લેખાતો. ત્યાંના વાન એરટેક, બોવર, ટરબર્ગ, મેટ્રુ, બન ગ્રીન, ગેરાર્ડ, પીટર, ડેનીવર્સ અને બીજા મંખ્યાબંધ ચિત્રકારો એ વિષયપ્રકારમાં ખરેખર બહુ આગળ વેણા હતા. એ સર્વ શુદ્ધ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો જ ચીતરતા. કોઈ ધરનું ફરસાબંધ આગળ પાડી બનાવવામાં, તો કોઈ ગૂઢ કે વીશીનો આંતરખંડ હોવામાં, તો કોઈક વળી શ્રીમતનાં સમૃદ્ધ દીવાનખાનાં આલેખવામાં, તો કોઈ આકર્ષક આનંદ-લક્ષનો, વિનોદી દર્યો તથા પ્રયુગદર્યો રજૂ કરવામાં અત્યંત પ્રતીય હતા. સ્વાભાવિકરીતે જ એવા દર્યપ્રકારોમાં કોઈ મહાન બનાવે, વીર પુરોહો કે વીરંગનાઓને સ્થાન ન હતું; એમાં સાધારણ વ્યક્તિઓ, રોજિંદો વ્યવસાય, સામાન્ય કોપ્રાઓ અને નજીવી પરિસ્થિતિઓ જ નજરે ચડતી. આ સર્વ દર્યો મોનાના એક્ષેપ્શ માટે કેશુ છુપાવનાં નહિ; બહુ જ કહી આપતાં: સાદુ, સરળ, સીધુ અને ચોખ્ખુ. પાલિસ, ધર્માવેશ, સ્થાપન્ય કે ઇતિહાસને સ્થાન નહોતું. જેણે Adam Bede જેવી સુંદર કથા લખીને

વિક્ટોરિયન યુગનું વાર્તાસાહિત્ય શાલાનું છે તે અણૂતિ આંજલ વાર્તાકાર ન્યૂબર્ગ ઇલિયટે આ વલંદા કલાસ્વામીઓની યોગ્ય પ્રશંસા કરી છે:

'It is for this rare, precious quality of truthfulness that I delight in many Dutch paintings which lofty-minded people despise. I find a source of delicious sympathy in these faithful pictures of a monotonous, homely existence which has been the fate of so many more of my fellow mortals than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or world-stirring actions. I turn without shrinking from cloud-borne angels, from prophets, sibyls and heroic warriors to an old woman bending over her flower pot or eating her solitary dinner, while the noonday light, softened perhaps by a screen of leaves, falls on her mob-cap and just touches the rim of her spinning wheel and her stone jug, and all those cheap common things which are the precious necessities of life to her.'

ફાન્સમાં

વલંદા ચિત્રકારોના નમૂનાની નકલ કરીને સારાયે યુરોપે ત્યાર બાદ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો પ્રકટાવવા માંડ્યાં. એમાં ઇટાલીમાં લોર્ધી અને ફ્રાન્સમાં આર્ડિન નામે પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રકારો યર્ધ ગયા. લગતા મંચદરવાનમાં મૂકેલી 'Grace Before Meal' અને 'Merelaborieuse' નામે ચિત્રકૃતિઓ તો વલંદા કૃતિઓ સામે સ્પર્ધા કરી શકે એવી સમાન ગુણવત્તાવાળી હતી છે. પરંતુ જેવા દેશ તેવા વેશ એ કહેવત પ્રમાણે ફ્રેન્ચ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનાં દરેકમાં બહુધા નજરે પડતાં માતબર અને લાખકાદાર પોશાક સજ્જાનાં ઉમરાવ સજ્જાનાં અને સજ્જાઓ, 'સેટિન'ની બનેલી, નીલા યા શલાખી રંગની નાલુક ચંપલ પહેરેલી એવી મનહર અરેખા દાખવતી સુંદર નર્તિકા, શ્રીમંતોનાં ઉપવેશમાં ચકચકતાં બિલેરીની-પાત્રો વચ્ચે ગાજવાજ રહેલી પુચતુમા બ્યાકત વગેરેના દાદાદાદા ભરપૂર દેખાવો અને એવું ઘણું ય દૈનિક-જીવન આલેખતું રમૂર થતું.

સ્પૅનિશ પ્રકાર

આથી ઊલટું સ્પેનમાં તેના પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-

ચિત્રકાર મ્યુરિલો વગેરે પોતાની કૃતિઓમાં ખાસતઃ ભર-વાડ્યુ અને કિસાન-કન્યાઓ તથા રસ્તા પર વેચાણ કે વાતચીત કરી રહેલા અસ્થ ફેરિયાઓ કે કુકાનદારોને રમૂ કરી વિશેષ આનંદ પામતા. સ્પેનના મુવિખ્યાન વેલેકવેઝ જેવા કલાસ્વામીએ આ પ્રકારને છેક બે વિસાથો નથી. તેના બનાવેલાં 'Old woman cooking egg' અને 'Two young men at a meal' નમૂનેદાર મથાય છે.

ઈંગ્લાંડનો ફાળો

ઈંગ્લાંડમાં હોગાર્થે આ પ્રકારમાં પુષ્કળ નામના પ્રાપ્ત કરી છે. એનાં 'Marriage a la Mode' તથા 'The Rake's Progress' ખરેખર જોવાલાયક છે. હોગાર્થ પછીથી વિંકીએ તેનું સ્થાન ભળવી રાખ્યું. એના 'The Blind Fiddler' અને 'The Village Festival' દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના ઉચ્ચ નમૂના સમાન છે. ઓગણીસમી સદીના ઈંગ્લાંડના ચિત્રકળાના ઇતિહાસમાં આ વિષય-પ્રકારનો ફાળો સર્વથી વિશેષ છે. એવા ચિત્રકારોમાં લેસ્લી, મુલરેડી, ફિશ, ઓર્ચર્ડસન અને આલ્બા ટોરમા એ નામો નોંધવાં જોવાં છે.

વર્તમાન ચિત્રકળાને લગતાં જે પ્રદર્શનો હાલમાં લન્ડન, પારીસ, મ્યુનિચ, વીએના આદિ મોટાં મોટાં નગરોમાં ભરાય છે તે ઉપરથી જણાય છે કે દૈનિક-જીવન-ચિત્રો એ આજકાલ લોકોને સર્વથી પ્રિય અને માનીતો શાખ છે. લોકજીવનને લગતાં, વિધિવિધ હાત્યવિતોદ્ધાનુ કરતાં, અથવા તો સાહિત્યિક કહેવાય એવાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો પ્રવચનવામાં ઈંગ્લાંડને અન્ય કોઈ દેશ પછેથી શકે એમ નથી.

વસ્તુમાં વિગત ને વિગતમાં કળા

તરિક્કાર તથા અર્ધાંખ વિષયો ને વસ્તુ (Plots)નું વૈવિધ્ય ધરાવતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો આજ લગી હાજરની મંખ્યામાં પ્રગટ થયાં છે અને થતાં રહેશે. એમાં જીત-રત્ના પ્રકારનાં દૈનિક-જીવન ચિત્રકારો વસ્તુ પૂરતું પ્રાગંધિક સૌંદર્ય પોતાની જ કૃતિ દ્વારા દાખવી શકે; પરંતુ ચર્ચિ-યાતા ચિત્રકારો એવા અર્ધજોને આગવી રીતે વ્યક્ત કરે. દૈનિક જીવનને લગતો કોઈ પણ બનાવ કે દેખાવ રસપ્રદ ને અસરકારક હોય કે નહિ છતાં કુશળ કળાકાર એમથી

મનમોહક નવીનતા ઊભી કરે. આની વસ્તુચિત્રિતે લીધે અણુસમગ્ર પ્રેક્ષક વસ્તુ જોઇને રીત્રે અને મંગેલ પામે. પરંતુ સમગ્રદાર પ્રેક્ષક તે વસ્તુ અને પ્રમંથ કેવી શૈલી (Style)થી ચીનંગે છે તે તપાસે. જેમ દરેક પ્રકારનાં ચિત્રો વિષે તેમ આ દૈનિક-જીવન ચિત્રો વિષે જે મહત્ત્વની વાત છે તે આ શૈલી અથવા Styleની જ છે. દર્શક લેખે સાધારણ પ્રેક્ષકને તો રસોઈનાં પાત્રો કે વસ્ત્રાના મેજ પર પડેલાં કેટલાંક સાલ-લીલાં ફળોમાં એવું તે શું ખાસ અવનરું કે ખૂબીદાર ગણાય તેવું જોવાલાયક હોઈ શકે, એવા પ્રથમ થાય. પણ જો એવાં તદ્દન સામાન્ય દ્રશ્યો દ્રષ્ટિ ચાર્ડન કે રીડામ, દ્રષ્ટિ હેઠળ કે કાફ જેવા કળાકારોને હસતે આવેખાએલાં હોય છે તો એ જ ચિત્રોમાં તે જ રસોઈધરનાં વાસણોની અને રમત પરનાં સાલ-લીલાં ફળફૂલોની કળામય ગોઠવણી પૂર્વે મૂળ રૂપે નહિ જણાવેલી, છતાં ચિત્રમાંની તેજસ્વીતાની અવનરી મોહકતા તથા રંગની સુંદર અસર આદિ તેના સ્વયં સંદર્શિતે કારણે, સમગ્રદાર પ્રેક્ષકવર્ગને સહેજે આકર્ષે છે. અમુક એક ભતના પાત્રને તદ્દન અન્ય ઘાટના પાત્ર પાસે એવી આડી, ઊભી, ઊંધી કે ત્રાંસી રચિતિમાં ખાસ ગોઠવીને મૂકી દે કે તે પાત્રોની બાજુ તેમજ આંતર રૂપરેખાઓથી બનેલું રેખાદર્શન જોનારને કાંઈક અજબ અનેક આનંદને લાસ આપ્યા વિના ન રહે; અથવા તો બટાટા કે સફરજન જેવું એક ફળ અરધું જ છોલાએલું, વાંકીચૂકી ભડીપાળળી હાલતી લાંબી પહી રૂપે સાદસ્ય નગરે પડે, અને બાકીનું અરધું છેલાવા વિનાની રચિતિમાં જ દેખાય ત્યારે એ એવડી કળા-ગોભ તેની સર્વ ખૂબીઓ સહિત સુખ પ્રેક્ષકને, તેની મંગદી રચનાને કારણે તથા એ રચનામાં બધા બધાં ચિત્રકારે તીવ્રપણે એકએકથી ઉચ વિરોધાત્મક લક્ષણપ્રકારવાળા દ્રશ્યો (Heightened Contrasts) ઊભા કર્યાં હોય ત્યાંત્યા દેખાતી કળા-શોભને લઈને લારે આનંદ આપ્યા વિના રહે જ નહિ. નળળા અને સળળા ચિત્રકારો વચ્ચેના આ તફાવત તેમની કેટલીક કૃતિઓને એકબીજા સાથે સરખાવીને જોવાની ટેવ પાડવાથી પરખાઈ આવે છે. ત્યારે જ આપણને ખ્યાલ આવે છે કે વસ્તુમાં ચિત્રલ છે કે નહિ, અને ચિત્રમાં કળા છે કે નહિ.

નિર્જંબ વસ્તુમય દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

નાના પટ ઉપર જ શોભે

પરંતુ આમાં નિર્જંબ પાત્રો, રમકડાંઓ, ફળો, આખા અથવા કાપેલા પાંદો (Breads) કે ખાવાપીવાની અન્ય ચીજો અને રંગરોંગી કુસુમકુણો દાખવનાં દૈનિક જીવન-ચિત્રો સ્વાભાવિક રીતે જ નાના વિસ્તારના ડેન-વાસ કે કાચા પર જ શોભે તથા અમરકારક લાગે. જે કેટલાક પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોએ નાના પટ ત્યાગીને જગજગ મોટી પાટી ઉપર તેમને આલેખ્યાં છે તેમની એ કળાકૃતિઓ નિઃશંક જ ગર્વ છે. રસોઈ-પાત્રો ખાન-પાનની વસ્તુઓ, કે ફળફૂલો આદિનાં ચિત્રો, જેને અંગ્રેજીમાં Still-life pictures કહે છે તેનું સૈદ્ધર્થ કાંઈ વસ્તુઓનાં મોડાંમોડાં કદને લીધે નહિ, પણ એ આકૃતિઓનાં રંગ, રેખા તેમજ તેનાં પ્રતિબિંબક (Reflective) કળાચાતુર્યમાં રહેલું છે. એ કળાચાતુર્ય એ વસ્તુઓને જાણે જાણતાં જ નો ચીતર્યા હોય એવી દ્રષ્ટિ દીક્ષિતાત આકાર-રચનાવાળી અગમ્ય અને અજબ શોભા આપે છે.

દૈનિક-જીવન-ચિત્રની એક શાખા: પુષ્પ-ચિત્રો

પુષ્પ-ચિત્રોમાં આલેખન (Flower Painting) માટે કળાકાર પામેથી પ્રથમ તે ફૂલોની ભત, ભાન, કદ અને રંગની ચોગ્ય ચૂરણી અને પછી તેની આવડતની અપેક્ષા રહે છે. ફૂલો તથા પાંદડાંઓનાં આકાર અને કુમાર ચિત્રમાં સચોટ અને સાદસ્ય આલેખવાની કળા એક સાગ દૈનિક-જીવન-ચિત્રકારને સહેજે સાપડેલી હોય છે. કદ સુસ્ત રંગો વડે કેવળ જડ સમૂહ ઊભો કર્યો હોય એવા પુષ્પસમૂહનું આલેખન સાચી નૈસર્ગિકતાને તથા તેની મોહકતાને સત્ત જ હણી નાખે છે. આટલા જ સાગ પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારો સાથે સરખાવતાં જાપાનીઝ ચિત્રકારોની પુષ્પ-આલેખનની ઢબજબ વિરોધ મોક્ષા (Free) અને સરસ ગણાય છે. એમની ચીતરેલી ફલ-પાન-વેલ ગ્રાળી (Foliage)ની કૃતિઓ, ગોઠવણીની ગોખામાં, વર્તાવમાં અને વિરોધ હાથની આજી નચકત ભડી રેખાઓ દાખવવામાં યુરોપીઅન અનેરિકન આદિ ચિત્રકારોથી નિઃશંક ઘણું અધિયાત પ્રકારની હોય છે.

ચિત્રો અને શૃદ્ધ-પ્રાણીઓ

દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં પ્રાણીચિત્રોનો (Animal Painting) ખુબ સમાવેશ થાય છે એ આપણે ઉપર જોઈ ગયા. વંદન્યોનો મુલક એટલે જોયર અથવા દોર-દાંખર ઉપજવવાની અને ચગવવાની ખાસ ભૂમિ જ જોઈ લેો. એટલે જ્યાં ખેતીવાડી ભેગા ગાય, હેંસ, પાડાં, બકરાં, મેંઢાં વગેરે શૃદ્ધપ્રાણીઓની ખૂબ વસતિ હોય ત્યાં તેમને ચીતરવામાં વંદન્ય ચિત્રકારો સર્વોત્તમ હોય તેમાં નવાઈ શી? અનેક સારા સારા પ્રાણીચિત્રકારો હોઈને ઉપજવ્યા છે; પરંતુ એમાં જે મરખાં, ફૂકડાં, બતકાં, દરકી, હસ વગેરે જાતનાં પ્રાણીઓનાં ચિત્રો પાડવામાં હોરે કોટર નામે કય ચિત્રકારની સરસાઈ કરી શકે એવો કોઈ ચિત્રકાર અઘાપિ બીજે કયાંય યોગ્ય નથી.

પ્રાણીચિત્રોમાં જોવાલાયક શુ શું છે?

સાંપ્રત સમયમાં પ્રાણીચિત્રો ચિત્રકળાની એક સ્વ-તંત્ર અને અગત્યની શાખા તરીકે માન્ય થયા છે. ફ્રાન્સ-મા એ. કૅરબેટ, ફ્રોયોન અને રાસા, તથા ઈંગ્લાડમાં મોર-હૅન્ડ, લૅન્ડસીઅર, રીવિયર અને ર્વોન આ પ્રકારના પાર-ગત ચિત્રકારો છે. એ બધા પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્ર-કારોની કૃતિઓમાં પ્રાણીઓની હિલચાલ, તેમની તરેહ-વાર અગત્યિતિઓ તેમજ તેમની ત્વચા અને તેના પરની સાધુદાર ખરબચડી રવાંટી (Fur)ના પ્રકાર-ભેદ નોંધપાત્ર છે.

રવાંટીની જોભા તથા ખૂબી ખતાવનારાં અનેક પ્રાણી-ચિત્રોમાં વોલ્ટર હૅન્ટન એક દૈનિક-જીવન-ચિત્ર કમાલ કરે છે. કંડનની ટેઈટ કૅલેરીને ગોભાવતા એ ચિત્રનું નામ 'The Dog in the Manger' છે. દોરકાખ અને મરઘાંજતકાંડાં વાડાની બધી વ્યવહાર અને સામગ્રી એમાં વિગનથી અને બારીકાઈથી જીતી કરી છે. એક નાનું મગ્ગરું ધાસથી ભરેલી આખી પેટીને કબજે લેતું તેમાં સૂતું છે, ને બીડના કૂતરા પેટે પોતાની સામે ખડ ખાવાને આતુર દૃષ્ટિથી જોતેલાં બે નાનકડાં વાછગડાંએ તેમ કૂતરા અટકાવે છે. જેન ત્વચા અને તેના પર ચાઈતહી જુગ રંગનાં ધામાંગોવાળાં આ બે વાછગડાંએનું રવાંટી-દર્શન ખોલે નજર સામે જીવન-ગંગના વાછગડાં જોવા દોાય એવી જ સાગણી પેદા કરે છે.

ઉપરાંત, પ્રાણીચિત્રોમાં જે પોલું એક તરવ ખાસ નોંધપાત્ર છે તે પ્રાણીઓના ચહેરા પર જણાતા ભાવો અને વૃત્તિઓ (Expressions). આ પ્રાણીવિષયક ભાવોનો અર્થ એવો નથી થતો કે કૂતરાઓ, ઘોડાઓ અને ગધેડાના ચહેરાને માણસના જેવા આલેખવા. આપણે તો કેવળ પ્રાણીચિત્રો જેવા માગીએ છીએ. એ ચહેરા પાછળ કોઈ માણસ જેવું લાગતું જીવુ છે એવો ભાસ નથી જોઈતો, અથવા પ્રાણીઓને મનુષ્ય જેવા દેખાડનાં કક્ષાચિત્રો ખણ આપણને નથી જોઈતા. જે ખેંદના કે આનંદના, મરતીના કે મોજના, ઉત્સાહ કે ભયના ભાવો સાધાજીવે આપણે પ્રાણીઓના ચહેરાઓ પર જોઈએ છીએ તેવું જ સ્વાભાવિક મનોદર્શન પ્રાણીચિત્રોમાં દેખાડાય એટલું પૂરતું છે.

જર્ગાવખ્યાત પ્રાણીચિત્રકાર સર એડવિન લૅન્ડસીઅર

પ્રાણીચિત્રોની વાત કરતાં આ આંજ્ઞનિવાસી મહાન ચિત્રકાર અને તેની વિખ્યાત કૃતિઓ વિષે ઉલ્લેખ કર્યા વિના કેમ ચાલે?

સર એડવિન લૅન્ડસીઅરની કલમનાં પદરથી વીસ સરસમાં સરસ પ્રાણીચિત્રો (અલગત છાપેલી જ નકલ) લેખકે અરસોકલાં છે. જંગલનાં સિંહથી માડીને ઘરની બિલાડી પરંતુ તરેહવાર પ્રાણીઓને કળાકાર ચિત્રાંકિત કર્યા છે. એણે તો પ્રાણીઓનું આખું સમ્પ્રદાય ચિત્રો-માં જીતી કર્યું છે: સિંહ, વાઘ, દીપડાઓ, બૂંડ, ઘુવ પર રહેતા સફેદ ગેંઠ, વિધવિધ ધર્મનાં સાળંગ અને હંજીરા, ઘોડા, વાંકા, ગાય, હેંસ, ઘેરા, ખિસોળીઓ, બધી જાતના કૂતરાઓ, સિંકારી પખીઓ અને ગુહ-પ્રાણીઓ આદિ સમ્પ્રાયજી જાનનાં જનવરોને ભુડી-ભુડી અગત્યિતિમાં, મનુષ્યો ભેરાં કે એકલાં, વિધવિધ મનોભાવ દાખવનાં અન્ય મુદ્દા અને કળામંદ રીતે આલેખ્યાં છે. આન વર્તી વરે પ્રાણીચિત્રો બનાવવાનો એણે આરંભ કર્યો. પંદરમે વર્ષે ધોણ એકઠીમાં એની પહેલી કૃતિ રજૂ થઈ. પ્રાણીજીવન અને પ્રાણીજીવન પામવાની પરમેશ્વરે એને અસાધ્ય મજૂ સમિત આપી હતી. જોકે એને જન્મ ૧૮૦૨ની સાલમાં ઈંગ્લાંડ ખાતે થયો હોય, છતાં આજે વીસમી સદીમાં ખણ એની કૃતિઓ-

ની પ્રખ્યાત 'The most truthful tanager painter' લેખે જેની ને તેવી જા ગી છે અમની કમાનીમા પના-ધએના એના પ્રાણીચિત્ર અઘાપિ સોને આકાં છે તેના મુખ્ય કાન્જો પ્રાણીજનની ચિત્ર વિવિધ સાદશના તથા નૈસર્ગિકપણ અને પ્રમાણિક એન મીઠુ ભડુ વિવરણી ચિત્રનિપજ છે

ચિત્રોનાં નામ (Titles) ની અગર

આ ખાસ કૌશલ ઉપનાત એક બાહ્ય પત્ર ખૂબાને લઈને લેન્ડમીઅના પ્રાણીચિત્રા સો આ અત્યંત પ્રિય નીકપા છે એ ખૂબા પોતાના ચિત્રાને આપેન નસિક સ્વયં નામે ઉપરથી વર્નાઈ આવે છે એ નામે ઉપર થા ચિત્ર વિરે તેના કનિષ્ઠ મુખ્ય ઉશ મો છે તે છ ત જણાય છે ચિત્ર જેના જ મનુષ્યજન અને પ્રાણી જન વચ્ચેનું ભિન્નતા, હાલ્યમન કે જેમ્મ આગ પ્રેક્ષકોના નેન સમક્ષ ખડુ થાય છે દશાન તરીકે 'નિશ્ચય નેરેરી એક મિટિશ આઈમાગ એનુ એ ચિત્ર, જેમા મોગ મળે, ભરેના વાગેનો, અમીરી આખો, ઉમદ પોખમનો એક મુદર ફૂરે એક બીચી શિયા ઉપર, જાણે જ્યન બીચા સિંહાસનને વિગળ્યો હોય તેમ, ઉમરાની નોન્યા બેરેલો દેખાય છે તે ચિત્રનું નામ એણે A Distinguished Member of The Royal Humane Society, એનુ લાક્ષણિક તેમજ સચ્ચ આપુ છે એના બાજ એક પ્રાણીચિત્ર નામ Man Proposes and God Disposes છે એમા કુવ પ્રવેશના બગ્ગના બિચાનીયા ખડક, વચમા પાણીના નાના મોગ ખાબોચિયાઓ, પાછળ અર્ધા ઘેરા તો અર્ધા પ્રકા શિન આકાશનો દેખાવ તથા સાનામચ્ચ, ગગિનામચ્ચાં ગબીનામા ગોખી ન્યા છે ઘોળા રીંગ્નો સિમાર કચ્ચા ઈ સાદસિક ટોળકાએ ત્યા જુખી જગ બિહારી છે માન્યા ખાવાની લાવચ મીંચ ત્યા આવે છે, પરતુ તેમના પગ પેના ગુપ્ત છટકામા ફસાઈ જાન છે તે પેળાની તેમની મુરખી, વેદના, લાચારી, ભન અને નિરાશાની એમ વિવિધ લાગણીઓને દર્શાવ વ્યક્ત કરતી તેમની મુખપ્રતિચ્છા અને આગ્રિયતિચ્છા એટલી તો નૈસર્ગિક ત્યાય છે કે એ ચિત્રને આપેન 'મનુષ્ય પ્રવેશ ઈશ દેવ' નામ બધી રીતે યોગ્ય લાગે છે બીજી

પણ એનુ એક સગ્ગ નામ Dignity and Impudence છે એમા લાકાનુ બનવેલું એક ચાનજી છે તેના ખુન્યા બાગ્યામાથી એક પ્રભાવશાળી મોટો Bloodhound બલકડાઉન્ડ ફૂતરે પોતાના આગના બે પગને બહાર કાઢી ટેક અને દમામપૂર્વક બેરે છે એના મોગ કદ સાથે સરખાવતા એક નાનુ નપ્ક કહેવાન તેવો એ અતિ નાનકો 'ટિગર' ફૂતરે મોળાઈનો ટ્રેગ કન્તો તેની બેકાનેક એ જ બાર ઘામાથી પોતાનુ ગેકુ બહાર કાઢી જાગે અમાન દડક, ગોલા અને દન્ડનનો મલો કન્તો હાથ તે દમે બેરેલો દેખાય છે એ ધણા મોહક પ્રાણીચિત્રને માન 'ફૂન-ઓ' કે એનુ જ મધ સાદુ નામ આપુ હોય તો એ મમે એનુ સગ્ગ હાથ છા એનુ બડુ વખાણપાન થયુ ન હોત અને ખર ખર બનેલુ પત્ર તેમ જ ૧૮૩૬મા જનાર એને Dog's નામથી British Institution Exhibitionમા મુકવામા આવ્યુ ત્યારે તેણે પ્રેક્ષકાનુ ઘણું લક્ષ્ય ખેંચેલું નહિ પરતુ પાછળથી જ્યારે એ નામ બનતી લેન્ડમીઅરે તેને 'Dignity and Impudence' એનુ નામ આપુ ત્યારે એની લોકપ્રિયતા પુષ્કળ વધી ગઈ

સંકટમા સપડાએલ સાબર

લેન્ડમીઅરના સારામા સાગચિત્રોતરીકે Showing The Bly Mare, The Monrch of the Glen, The Children of the mist, None but the brave deserves the fair, The Hunted stag, The Stag At Bay અને Random shot સાદશતા અને મળાની દૃષ્ટિએ ઘણી ખ્યાતિ પામેના છે એમા અને 'The stag at bay' વાળુ નમુનેદાર પ્રાણીચિત્ર ખૂબ જ ગમ્યુ છે એની કળા મક્કતા આપણા મનને ચમ્પિત કરી મૂકે છે એની લગ્નતા બેઈ આપણુ દૈયુ લાસથી જાણે ભરપૂર થઈ જાય છે પ્રતિગોષા અને પ્રાણીભાષા એ બે વચ્ચે જાણે જળદર રપર્ધા જાગી હોય એનુ આપણને લાગે છે આવા એક ચિત્રને પાઝાર રેખારવામીને તો કોઈ સમગ શબ્દશાળી જ ન્યાન કરી રોકે એ ચિત્ર પાઝવા પાના પર આપુ છે એમા એક રેતીનુ મેદાન છે ચિત્રમા આગવા લક્ષ્યમા મેદાનની મહાગણી સમાન



નકેટમાં સપડાપેલુ સાબર ચિત્રકાર સર એવિન લેન્ડસીઅર

લગ્ય જણાતી એક માદા સાગર શિકારીએથી નાસી
 છૂટવા એક છીછરા જળાશયના ચીકણા કાંદવમાં ફસાઈ
 જઈ શિકારી કૃત-એનો સામનો કરતી લખમસત ખતા
 ફવી દમામદા અને બહાદુર દેખાય છે। એક યત્રુને તો
 એણે ભોય ભેગો કરી નાખ્યો છે અને બીજો પાસે જ
 હોવા ખતા હુમલો કરતા ક્રોતો દેખાય છે સાગર માદાની
 આખી અગતિયલિ અને મુખાકૃતિ પગ્મો મનોભાવ કેટલો
 બધા સચોટ અને નૈસર્ગિક દેખાય છે। એના કાળાબૂગ
 પાંદોળા શીંગડાઓની વક્ર ધગ આકાશની જરીક ઊભળી
 પૃથ્વુમિકા સાથે મુમેળ સાચવતી જી સરસ દેખાત
 છે। ચિત્રને જમણે ખૂણે આવેલી ગીચગીચ રક્ષક
 ઉપર મના સમરના ટકાએલા સુ-જનો દળી પડતો જાખો
 કિણ્વપુર કેવો દિવ્ય પ્રકારે રોબી ગ્લો છે। એ પૃથ્વી
 જનાક ઉપર ઊઠા જણાત એકલદોકલ ગ્લી ગમેના
 એક પક્ષીની આખી રૂપરેખા ચિત્રમાં તાહત (Relief)
 મન શોભા આપવા સાર કેટલી નાજુકાઈથી ચિત્રકારે
 દાખવી છે। ચિત્રની અગ્રભૂમિકાએ જે છીછરું જળાશય
 દેખાત છે તેની કિનારીએ ઊભી નીકળેલા તણખલા જેવા
 રોપાઓનું ઝીણું અસ્તિત્વ પણ ચિત્રકારની નજર બહાર

ગ્રેવા પામ્યું નથી

અંકમિરસ નેત્રસનના કીર્તિસ્તંભની
 સિદ્ધાકૃતિઓ કેણે ચીતરેલી ?

પ્રાણીચિત્રો સર્જવાનું લેન્ડસીઅરનું આનુગ્રાહ્ય પ્રાની
 વ્ય જોઈને, જ્યારે દૂધા રંગની લકાઈની યાદમાં અંકમિ-
 રસ નેત્રસનનો કીર્તિસ્તંભ ઊભો કંવામાં આવ્યો ત્યારે,
 તે સ્તંભની બેકકને ચાગ ખૂણે જે ચાર સિદ્ધાકૃતિઓ
 બેસાડવામાં આવી, તેનું ચિત્રાલેખન (Design) કે વાનું
 કાર્ય મર્ધ જન્ય ચિત્રકારોને નહિ સોપના લેન્ડસીઅરને
 જ ખાસ મોખામાં આવ્યું હતું લેન્ડસીઅરની લાયકાતનો
 આથી બીજો વિગેય સારા પુ રો કયો દોઈ શકે ?

સારામાં સારા પાશ્ચાત્ય દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના
 નામનિર્દેશ

પાશ્ચાત્ય ચિત્રકલામાં જેવા લાનક કદેશ્ય એવા
 દૈનિક જીવન ચિત્રો તો અમખ્ય છે, પણ વાયરંબની જાણ
 માટે સૌથી સાત્તા સાગ લેખાના જે ચિત્રો માત
 જેવામાં આવ્યા છે તેના નામ નીચે પ્રમાણે છે એ
 પ્રયેક ચિત્ર આ પ્રકાશના વર્ષમાં અણમૂન છે

- 1 The Idle Servant
- 2 The Boy With Many Friends
- 3 In Time of War
- 4 The North-West Passage
- 5 Two strings to her Bow
- 6 The world went very well then
- 7 Sunday Morning
- 8 A Hopeless Dawn
- 9 The Joyless Winter day
- 10 The Order of Release
- 11 The Gleaners
- 12 And when did you last see your father?
- 13 The Dog in the Manger
- 14 The Frugal meal
- 15 The first cloud
- 16 Between two fires
- 17 The Prison window
- 18 O, Mistress Mine, Where are you roaming?
- 19 Romeo and Juliet
- 20 Evangeline
- 21 Robin Adair

દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની વિવિધતા તથા ભાતભાતની શોભાનો સંક્ષિપ્ત ખ્યાલ

આ બધાં પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રો નામાકિત ગ-ધ્યાતા યુરોપિયન અને અમેરિકન ચિત્રકારોની કલમના છે. એમાંનાં કેટલાંક તો ફ્રાંસ અંગ્રેજીમાં માનનીય પ્રખ્યાત તથા સભ્યોની કલમનાં હોઈ ભારે પ્રતિષ્ઠા ધરાવે છે. આ પ્રત્યેક દૈનિક-જીવન-ચિત્રનું છૂટું છૂટું વર્ણન કરતા પૃથોનાં પૃથો ભરાઈ જાય, માટે સામાન્ય રીતે દૂકમાં એટલું જ કહીશું કે આ સર્વે ચિત્રો એક જ શાખાને લગતાં હોવા છતાં વિષય અને વસ્તુમાં એટલા તો વિવિધ છે કે એ બધામાં અનેકાનેક જીવનપ્રકારો આવી જાય છે : મૃદુ જીવન ઉપરાંત ગ્રામ્ય જીવન, ખેડૂત જીવન, ઔદ્યોગિક જીવન, માધ્યમ જીવન, શાળા જીવન, બાળ જીવન, પ્રાણી જીવન, સામ્રાજ્ય જીવન, માછીમાર જીવન, મઠ જીવન, કાગ-મઠ જીવન, યુદ્ધવિષયક, સામાજિક જીવનદર્શન, રક જીવન ઇત્યાદિ ઇત્યાદિ. વળી, એ બધા જીવનપ્રકારોમાં તેનાં બધાં પાસાં પણ દેખાઈ આવે. એકમાં કળા ભેગો વિનોદ (Humour), બીજામાં કળા સાથે કરકસુતા;

વળી તે સાથે કોઈ ચિત્ર વિશે કળાત્મક સાદાઈ જોવા મળે તો કોઈમાં વિગતપૂર્ણ બારીકાઈ; કોઈમાં હળવી હસ્તકુશળતા, તો કોઈમાં સ્વદેશતા; કોઈમાં નાણુક રેખા-દર્શન, કોઈમાં પ્રકાશજ્વાળાની મોહકતા, કોઈમાં તેજ અને રંગની સમૃદ્ધતા તો આખો અને હેમાં ભરાઈ જાય એટલી અસાધારણ ચેતનાપૂર્ણ, એવી જોવા મળે. વળી મનુષ્યોની અનેક ક્રીડાઓ ઉપરાંત પ્રસ્તુત દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં જો આપણે જોવા માગીએ તો મનુષ્ય-પ્રકૃતિની કોઈ પણ એક બાજુનું મોહક પાત્રલેખન પણ પુરતીથી જોઈ શકાય.

ચાર સાહિત્યિક દૈનિક-જીવન-ચિત્રોની પિછાણ

ઉપર જે પ્રખ્યાત દૈનિક-જીવન-ચિત્રોનાં નામો આપેલાં છે તેમાંનાં છેલ્લાં ચારનો સાહિત્ય સાથે સંબંધ હોવાથી અહીં તે વિશે થોડાક શબ્દો અસ્થાને નહિ ગણાય.

'O Mistress Mine, Where are you roaming?' વાળું Edward Abbey R.A ની કલમનું ચિત્ર મહાન નાટ્યકાર શેક્સપીઅરના લખેલા Twelfth Night નામે જાણીતા નાટ્ય ઉપરથી બનાવેલું છે. એ નાટ્યને લગતી શેક્સપીઅરે લખેલી નીચલી સુંદર શ્લોકો પરથી ચિત્રકારે ચિત્રનું મૂલ્ય લીધું છે :

'O, Mistress mine, Where are you roaming?
O stay and here, your true love is coming
That can sing both high and low;
Trip no further, pretty sweeting,
Journeys end in lovers meeting,
Every wise man's son doth know.'

આ નાટ્યકાવ્ય દૈનિક-જીવન-ચિત્રમાં ઉપલી શ્લોકોને અનુકૂળ પ્રણયીઓની અવસ્થિતિઓ, લગ્નદર્શન, વસ્ત્ર-પરિધાન રંગોની લક્ષ્ય તથા યોગ્ય વાતાવરણ ખરેખર જોવાલાયક છે. ચિત્રકારે નાટ્ય, કવિતા, વાર્તા વગેરે સાહિત્યને ચિત્રોમાં અંકિત અને અમર કરે તેનો વિશેષ લાલ ધધાદારી નાટક મહાજાઓના મંચાલકોને મળી રહે. પોતાક કઈ ઢબના અને કેવા રંગના લેવા તથા સ્થળને લગતાં દ્રશ્યો કેવા બનાવવાં તેનો બગબગ ખ્યાલ એ ચિત્રો પરથી મળી ગયે છે. ચિત્રો જોઈને કવિઓ અને વાર્તાકારો કાન્યો તથા કથાઓ લખે, તો કાન્યો કે કથાઓ વાંચી ચિત્રકારો શા માટે ચિત્રો ન ચીતરે?

દુનિયાના બધી જાતના કળાકારોની દુનિયા તો એક જ છે ના?

‘રોમિયો-જુલિયટ’

બીજું Romeo and Julietનાં Frank Dichsee R. A એ પોરેલું ચિત્ર તે નાટકના પ્રખ્યાત ‘Balcony scene’ ‘અગાશીવાળા દૃશ્ય’ પૃથ્વી લીધું છે. બધારે અદરથી અટારી પર આવનાં જુલિયટની દાસીનાં પગલાં મંડળાય છે ત્યારે છૂટાં પડતી વખતે તેઓ જે પ્રખ્યાત પંક્તિઓ ઉચ્ચારીને આખરી ચુબન લે છે તે દૃશ્ય જોતાં શોકસપીઅરની એ લીટીઓ આપણને સ્વાભાવિક રીતે જ યાદ આવવાની છે. જુલિયટ પોકારી ઊઠે છે:

‘Then window, let day in and life out’ ત્યારે રોમિયો પ્રત્યુત્તર આપે છે. ‘Farewell, farewell, one kiss, and I will descend’

‘રોમિયો-જુલિયટ’ના એ પ્રખ્યાત ચિત્રની શૈલી વૈવિધ્યપૂર્ણ છે. એમાં ચુબન મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. પંરપર એકબીજામાં સમાઈ જવા માગતાં આ પ્રેમી-એાની તે સમયની મુખમુદ્રાઓને અને તેમનાં ચુબનને ચિત્રકારે જે દિનના અર્પા છે તેનો શબ્દથી ખ્યાલ આપવો અશક્ય છે.

કવિ લૉગકેસોની ઇવન્જેલીન

ત્રીજું ‘Evangeline’નું સુંદર ચિત્ર ચિત્રકાર G. H. Boughton R A.એ કવિ લૉગકેસોના ‘ઇવન્જેલીન’ નામક કાવ્ય પૃથ્વી જ બનાવ્યું છે. ચિત્રમાંનું વસ્તુ નીચલી પંક્તિઓ પ્રમાણે છે:

‘Fair was she to behold, that maiden
Of seventeen summers..

When in the harvest heat she bore
To the reapers at noontide

Flags of home-brewed ale,

Oh! fair in smooth was the maiden’

ધાસથી ભરેલાં ખેતર વચ્ચેની પળવાટ પ નાણુક પગથીઓ પાડતી કૃશાંગી ઝોરી લલના ઇવન્જેલીન સાદા પાત્ર બંધમેસના પોશાકમાં સરોથઈ, બનેલાથમાં ઘાટીલાં મદિરાપાત્રો ઊંચકી, કાપણી કરનાગઓને ભવ્યપોરે

મદિરા પહેંચ્યાકવા જતી ચિત્રમાં દેખાય છે. મનમાં કોઈ મહત્ત્વનો પણ મધુર વિચાર કરતી એ ચાલી જતી જણાય છે. અમિન ખેડૂતો, ધાસના બાંદલા ઊભા કરેલા ભારાઓ, અને ભરખોરે ખેતર પર ‘સંવપ્રકાશે’ ષિખાવેલો સોનેરી પટ અત્યંત સુંદર વાતાવરણ ખડું કરે છે.

કવિ બર્ન્સની ‘રોમિન ઍડર’

ચોથું ચિત્ર Robin Adair તેના કળાકારે, સ્કોટિશ કવિ બર્ન્સ લખેલી ‘Robin Adair’ નામે કરચુા-ત્મક કવિના પરથી આલેખ્યું છે. રોમિન ઍડર એના આશકથી છૂટી પડે છે તે વેળાની કવિએ લખેલી પંક્તિઓ પરથી આ ચિત્રકૃતિ ઉપજાવવામાં આવી છે:

‘What made the assembly shine
Robin Adair!

What made the ball so fine? Robin
was there,

What when the play was over,

What made my heart so sore?

Oh, it was parting with Robin Adair.’

પ્રવાસની સગવડ-ફોટોગ્રાફી

અને દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

આજે તો પ્રવાસવિષયક સાધનોની સગવડને લઇને તથા ક્રમેસની વિકસેલી કળાને લીધે ફોટોગ્રાફ અને તે ઉપરથી દેશેદેશને લગતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો તથા પ્રાણી-ચિત્રો ઉપજાવવાનું ક્ષેત્ર ચિત્રકારો માટે થયું વિશાળ બની ગયું છે એમાં કશો શક નથી. ખુદ ફોટોગ્રાફી પણ હવે તો ચિત્રકળા જેવી એક ખરેખરી કળા જ બની ગઈ છે. દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને, સતતા અનેક પ્રકારોને કોઈ અવનવી અને અનેરી શૈલ્યથી સમવનારી તેની નામના નથા લોકપ્રિયતામાં ફોટોગ્રાફીનો ફાળો નોનોસૂનો નથી.

હિંદુસ્તાનમાં

હવે આપણે પશ્ચિમને છોડીને પૂર્વ ભણી ભારત-વર્ષમાં આનીશું. ચિત્રવિષયક જેવી જોષએ એવી માદિ-તીમાં સાધનોની વ્યક્તિગત તેમજ આમુદાયિક અજીને લઇને ચિત્રકળાની આ શાખા વિશે જે કાંઈ વર્ણન થઈ શકે તે ગ્રાણુ જ.

હળીચિત્રોનું વર્ણન કરતાં આપણે જોયું કે મુઘલ સમયના ચિત્રકારોનું મુખ્ય લક્ષ્ય આ પ્રકાર ઉપરાંત સામાન્ય લોકજીવનનાં દશ્યો પાડવા જાણી ખૂબ જ વજોરું. મુઘલ કળા મોટે ભાગે પાદશાહ તથા અમીરઉમરાવોને રીઝવવા સારુ હતી; પણ રાજપૂત કળા સામાન્ય જનતાનાં મોજ, વ્યવસાય, ઉદ્યોગ તથા શોખમાંથી જન્મેલી લોકકળા જ હતી. તે વેળાએ ભારતીય આમવાસીઓની રોજની સદમ્મ ક્રીડાઓ, પ્રજ્જિતો તથા કાંઈ પણ વ્યક્તિગત જીવન, જિમ્મિ કે પ્રમંગ અથવા વાનાં કથા કે ઇતિહાસને લગતાં દશ્યો રાજપૂત કલમે રચી ચતાં હતાં. દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના વર્ગમાં એ ચિત્રોને મૂકી શકાય. રાજપૂત કળા તે કાળે એક પક્ષે દનકથા કે ધાર્મિક વિષયો આલેખતી તે બીજા બાજુએ દિન્દી જીવનના ધરની અંદરના તેમ ધર બહારના રોજિંદા સામાન્ય પ્રમંગો આલેખતી.

ચૂહ-ઉદ્યોગમાંથી ચૂહચિત્ર

પ્રાચીન રાજપૂત ચિત્રકારોનાં દોરેલાં બધાં જ દૈનિક-જીવન-ચિત્રો કાંઈ મંપૂર્ણ (finished pictures) ન કહેવાય. પરંતુ બહુ સરસ અને કુશળ રેખાંકન વડે ધરના કે બગરના અતિ નાણીત્વ પ્રમંગો અને જનભાઈ ધધા-દારીઓનીકામગીરીદાખવવારોજિંદાદેખાવોઆલેખવામા તેઓ હોચિવાર હતા. દાખલા તરીકે શેરંજી કે ગાદીચિત્ર બનાવનારો પોતાની સાથે ઉપર વોઝ વજોલો, ઉપજવવા ધારેલી લાત પ્રમાણે વિવિધરંગી જીનના તારોને એક-બીજામાં લેગવતો ચિત્રમાં દેખાતો. વળી તેમા સાળને લગતાં સર્વે સાડિંચો આસપાસ નજર સામે જીવતા-જાગતાં પડયા હોય એવાં દેખાય. આવી સાદચતા ચિત્રમાં લાવી શકાતી તેનું કારણ એ જ કે ચિત્રકામની દૃષ્ટિ દેખા આ જાતના ઉદ્યોગ અને બીજા પણ રોજિંદા ઉદ્યોગ થતા. સેનીઓ, હુલોરો, મેચીઓ, જડાવકામ કરનારોએ પણ રાજપૂત ચિત્રકારની સહાનુજ્ઞિત લેરેલી કલમ વડે આલેખાયા. એવાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં મૂળ અને મુખ્ય બાજન ઉપરાંત બીજા જે તેને લગતી નાની નાની સહકારી વસ્તુઓ અને ઘટનાઓને તેની અંદર સમાવિષ્ટ કરવામા આવતી તે ઉપરથી ચિત્રકારની બારીક નિરીક્ષણશક્તિ અને તેની ચૂહચિત્રનાનો બરાબર ખ્યાલ મળી રહે છે.

દપ્તાંત તરીકે એની પાડેલી કાંઈ કૃતિમા, કુટુંબનો

વડો બાપદાદાથી કુટુંબમાં ચાલી આવેલી કાંઈ કારીગરીનું કીશલ અજમાવી રહ્યો હોય ત્યારે તેનો નાનો ભાઈ લક્ષ-પૂર્વક પ્રશંસાથી જોઈ રહ્યો હોય; મધ્ય ભૂમિકાએ ધરતી બે સ્ત્રીઓમાંની એક પોતાના નાના ગલગોટા જેવા બાળ-કને હાથમાં જીજગતી પ્રેમલાવે રમાડી રહી હોય; બાળક પોતાના ઉધાપા મેં વાટે આનંદી અવાજે કાઢી માતાનું દેયું હરખાવી રહ્યું હોય; તેની પાસે જિભેલી મોટી વયતી સ્ત્રી પોતાનો મલકતો પણ લગાર વદ ચહેરો પેલા નાના બાળકના ગાલ પાસે લાવી તેના આનંદમાં ગર્વપૂર્વક પોતાનો દિસ્યો આપી રહી હોય. ચિત્રને કામે ખૂણે પૂજ-ભૂમિકા ઉપર ખુલ્લા દેખાતા બારણાની બહાર આ પાસેના યોગસ ઉપર એક વદ ડેસો કચ્છો પી રહ્યો હોય વજોરે જેવી ઘટના અને સાધનસામગ્રીઓથી તે વેળાએ દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને મંપૂર્ણ બનાવવામાં આવતાં.

પ્રવાસને લગતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રો

ચૂહ ઉપરાંત પ્રાચીન રાજપૂત કલમથી બનતાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોને એક બીજે માનીતો વિષય તે માર્ગ-લોલા એટલેકે રસ્તા ઉપરના દેખાવો હતા. તે વેળાએ પ્રવાસ કારણે આગ્રાડી જેવું કાંઈ માત્રિક સાધન નહોતું. મુસાફરી આગ્રામાં બેસીને કે પગપાળા થતી. તે સમયે ભારતવર્ષમાં આ ગાગ્રવાળો કે પગપાળો પ્રવાસ લોકોને અતિ નેસર્ગિક, રમણીય તથા આનંદપ્રદ શોખ હતો. રસ્તા ઉપરના આવા દેખાવોને તેના જુદાજુદા સ્વરૂપમા ચિત્ર મૂકી પાડી બતાવવા માટે દેશના આ મધ્યકાલીન કળાકારો બહુ નાણીતા હતા. ધોમ ધખતો બપોર કહેવાય એવા મધ્યાહ સમયે, રસ્તા પામે પ્રવાસીઓ-એ આરામ લેવા નાખેલો પડાવ, રાત્રી સમયે, કાંઈક અગમતી તો કાંઈક બગત અગમતીની અભિજ્ઞતાઓના દુરથી દેખાતો મદ મીઠો રાતો પ્રકાશ, ધર્મશાળાના મુખ્ય મોટા ખંડા ઉતારઓની તરેલવાર પ્રજ્જિતી મચી રહેલી ધમાલ, એવા એવા વિષયો તે વખતનાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોમાં આલેખાતા.

પડાવ

આ ચિત્ર જુઓ : સમય ખરા બપોરનો છે. પ્રવામે નીકળેલું કાંઈ શ્રીમત કુટુંબ રસ્તાની બાજુએ પડાવ નાખી બેઠું છે. એક જગ્યા જગી વડલાની શીંગી હાથા હેડળ

આવેલો પાંડો ફૂલો અને તેનો ચોતરો આપણું મુખ્ય લક્ષ્ય બને છે. પ્રવાસીઓ તેની આસપાસ અનુકૂળ અંતરિયાતમાં આરામ સેનાં કે ખાતાંપીનાં દેખાય છે. પ્રથમમાં અમ્ર લાગે અધૂરી દેખાતી કાળી રાવટીની ઉપલી બાજુએ, વચ્ચેમાં ફેવળ લંગોટી અને માથા પર પાવડી સાથે ખુલ્લી પથારી પર બેઠકાર દબે આગ્રે પડી એક પ્રવાસી થાક ઉતારતો દેખાય છે. આ દ્રષ્ટિ મજૂર કે બોમ્બે નથી. મંથમાંની જ દ્રષ્ટિ વ્યક્તિ છે. માત્ર અતિશય ઉકળાટને કારણે એણે વચ્ચે ઉતારી નાખ્યાં છે. ધરનો દ્રષ્ટિ ચાકર રોશ્નપ્રીઓની સામે એવો અવિવેક દાખવી શકે જ નહિ. તેને પડખે જરાક દુરથી એક ફૂલો 'હું' પણ થાક્યો 'હું' એવો લાવ દર્શાવતો બેઠો છે. તેનાથી જરાક ઉપર આરામથી નિરતે જાગ્રમ પર કુટુંબની મહત્વની વ્યક્તિ બેઠેલી છે. તેનાથી ઉપર મધ્ય ભાગે એક નોકર પોતાના 'અનદાના' સ્થમી માટે મંલાગપૂર્વક ચલમ ભરી રહ્યો છે. તેની પાછળ ચિત્રને ડાબે ખૂલે ધરનો શ્રીમત આલિંગ, ત્રમથી ખચવા નરમ કુમારનાં ધોળાં દૂધ જેવાં આછાં વચ્ચેમાં સર્જે ઘઈ, ગાદીનાકાંચે અદેલીને લહેરથી એક નાનાશા દર્પણમાં પોતાનો ચહેરો હવે સ્વચ્છ છે કે નહિ તે જોતો દેખાય છે. તેની સ્વરૂપવાન પત્ની જમણે હાથે પતિના પગ ચાંપતી, આછાં વચ્ચેમાં નજરે પડે છે. તેની પાછળ નજીકમાં લગીર ઝાડાં વચ્ચે પહેરેલી કુટુંબની એક બીજી સ્ત્રી દેખાય છે. તેનાથી ઉપર મધ્યમાં ચોતરો દેખાય છે. એ બેકકની કોણે શસ્ત્ર સળેલો દબ્બરિયો, કૂવાના ચોતરો ઉપર બેઠેલી એક નાજુક દેખાવડી દાસીના સુંદર ખુલ્લા હાથમાં ધારેલા પાનમાંથી પડતી જળધારથી પોતાની તૃપ્તિ આનુભવે અને આભારી હૈયે છિપાવતો જીભો છે. તેની પાછળ જુલૂમકાને લગભગ ઢાંકી દેતો, મરોહાર ગીચ શાખાઓથી ભરપૂર, ઘટાદાર અને લવ્ય છત્રો વડેલો એ બધાને છત્રજયા કરતો આપણી આંખોને ભરી દે છે. કૂવાની પાછળ એક ચાકર અસ્તવ્યસ્ત વચ્ચેમાં આડે પડખે સૂતો છે. વડલાની એક બાજુની નમતી ડાળી ઉપર ચૂંદવાગ્રીની તલવાર ટાંગેલી નજરે પડે છે. આવાં પ્રાચીન દૈનિક-જીવન-ચિત્રો આપણા દેશની એક ક્રીમતી મીરાસ અને શોભા છે. આ ચિત્ર કાંગરા કલમનું છે. કાંગરા કલમને રાજપૂત ચિત્રશૈલીનો એક

પ્રકાર જ સમજવો.

પ્રકાશની યુક્તિ

દૈનિક-જીવન-ચિત્રો વિશે રાજપૂત ચિત્રકારો એક બીજા પસંદ વિશિષ્ટતા ધરાવતા. ચિત્રમાં બે સ્તરો, તારોનો પ્રકાશ અને અગ્નિનો ઉત્તમ બનાવવા ધારતા તે એક રંગવિષયક એક નવી યુક્તિ અગ્રભાવના. દાખલા તરીકે જંગલમાં આવેલી ઝૂંપડીની બાજુમાં, તેના ખુલ્લા આંગણમાં કાપડની ભારી સળગી રહી હોય તેવી પ્રકાશશીલા ચિત્રમાં આલેખવી હોય અથવા કાંઈ અંધારી દબ્બરિયો ચિત્રમાં નવચંદના ફિક્કા તેજથી ઉગ્રભાગી બનાવવી હોય ત્યારે કાંગરા કે ચિત્રપાટી ઉપર અન્ય રંગો પૂરતાં પહેલાં તેઓ તેના પર શરૂમાં આંખો ને આંખો સોનેરી કે રૂપેરી રંગનો એક પટ જ આપી દેતા, જેથી આવા પ્રકાશ ફેંકતા રંગો યોગ્યતાપૂર્વક જ ઝલકદાર અને આકર્ષક નીવડી શકતા. જાપાનીઝ ચિત્રકારો પોતાની કૃતિઓમાં આવી અમુક અસરો લાવવા માટે આંતરિક ઝલક આપવા સોનાનું મૂલ્ય સમજતા અને તેનો ઉપયોગ કરતા. પણ એ કોશલ્યમાં તેઓ આપણા પ્રાચીન દેશી ચિત્રકારોને આંખી શકતા નહિ.

રાજપૂત, મુઘલ અને પહાડી શૈલીનાં દૈનિક-જીવન-ચિત્રોના પુષ્કળ નમૂનાઓ હિન્દી ચિત્રકળા વિષયક આજના ચિત્રપ્રેયોમાં જોઈએ એટલા મળી આવે છે. કેટલેક ઠેકાણે ભીતિ ઉપરનાં ચિત્રોમાં પણ બે સ્તરોનો લોટ દળતો હોય અને કૂતરો પાછળથી ચોરની જેમ તેમાં મોં ધાલતો હોય તેવાં વિનોદાત્મક દ્રશ્યો પણ આપણાં દેશી 'જેત્ર' ચિત્રો તરીકે આપણે ત્યાં આલેખાએલાં છે.

પ્રતિમાન સમયમાં

જેમ આગલા કાળમાં તેમ અત્યારના સમયમાં પણ આપણી એકેએક ચિત્રશાળાના દરેક કલાકારે જેત્ર ચિત્રો આલેખ્યાં છે અને હજી આલેખાતાં રહે છે. શયુગાર કરતી, આળસ ખાતી, મંદિરે પૂજા કરતી, પનધટે પાણી ભરતી, પાળેલાં પંખીઓ જેડે ગેલ કરતી, પ્રીતમને આવેલો ખાનગી પત્ર વાંચતી, રંટિયો ચલાવતી, ગાંધે ચરાવતી, કપડું સીવતી, મળા ફેરવતી, નૃત્ય કરતી, લિહ્વા પાચતી, સાધિયા પૂરતી, સ્નાન ને શયુ-

ગાર વગેરે કીડાઓ અને કાર્ય કરતી સુદરીઓને અનુકૂળ સાધનસામગ્રીઓ સહિત યોગ્ય હાવભાવપૂર્વક ઉતારીને આજના હિન્દી ચિત્રકારોએ સખાબધ દૈનિક જીવન ચિત્રો સજ્જા છે એ બધાનું વર્ણન કરવાની શ્રાવ્યે જ જરૂર હોય ખેતરમાં ભથ્થાસ્ત હરણાઓ છેડી રહ્યા હોય, વાડામાં દોરડાખર ચરતા હોય, રસ્તે મદારી ખેલ કરતા હોય, મજૂરો ભાર ખેંચતા હોય, એવા એવા દૈનિક જીવન દ્રશ્યો કાગળ કે કેન્વાસ પર ઊતરેલા જોવા ની હવે આપણને કાર્ડ નવાઈ નથી તે સાથે આપણી

ચુજરાત શાળાના અગ્રણી શ્રી રવિશંકર રાવળની અતિ ઉત્કૃષ્ટ રૂપરેખા દાખવતી ન્યૂનવિષયક હાવભાવ દાખવતાં સુદરીઓ, માધાવાવમાં પોતાના જીવનો ભોગ આપનાર રાજપૂત પીર અને તેની નવવધૂવાળું આપુ અસરકારક દ્રશ્ય વગેરે અને શ્રી કનુ દેસાઈનું ‘બહેનો’, ‘કુણ્ણલ’, અને હાંચકા ખાતી સખીઓ, શ્રી સોમાલાલ શાહનું ‘ફલબાળા’ અને માર્ગે જતા ગ્રામજનો તથા રસિકલાલ પરીખના ‘માના હેત’ આદિ ચિત્રો ઘણી સરસ કૃતિઓ કહેવાય.



રૂપ-રેખા ચિત્રકાર શ્રી રવિશંકર રાવળનું

ન્યૂનવિષયક હાવભાવ દાખવતું એક ચિત્ર (ખર્ચેક ‘કમાર’ના સોન-પથી)

ચિ

ત્રને લગતાં ભયુવા જેવાં, વિદ્યાવિષયક તત્ત્વો તે 'રેપ્રેઝન્ટ', 'રંગ', 'છાયાતેજ', સંયોજન (Composition) વગેરે છે. ચિત્રનિરીક્ષણ કરવા માટે એની આછી સમજ પણ આપણે ધરાવીએ એ જરૂરી છે. પરંતુ એ આપણે ભણીએ તે પહેલાં ચિત્રકારો જ્યારે ચિત્ર બનાવે છે ત્યારે તેઓ ખરેખર શું કરે છે અથવા શું કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે તેને લગતી થૌડીક પ્રાસ્નાવિક સમજની આવશ્યકતા રહે છે. એ સમજ તે કળા અને કુદરત વચ્ચેના પરસ્પર સંબંધોને લગતી છે. આપણે કળા અને કુદરતનો સંબંધ નોંધીશું.

વિજ્ઞાનીઓ અને કળાકારો

સૌંદર્ય આપણને બે પ્રકારે આવી મળે છે: એક કુદરતમાંથી અને બીજું કળામાંથી. જોકે એ બંનેનો પરસ્પર મંબધ નોંડિયા બંધોનો જેવો છે, છતાં એ એકબીજાથી ભિન્ન છે.

ચિત્રકાર કુદરતનો અથવા પ્રકૃતિસૌંદર્યનો અભ્યાસી કહેવાય છે. આ અભ્યાસને અંગે એનું ધર્મકાર્ય બહુધા નિસર્ગના ક્ષેત્ર ભાગને રજૂ કરવાનું અથવા તે પ્રખે સૂચન કરવાનું હોય છે. પરંતુ ચિત્રકાર આ અભ્યાસ અન્ય વિજ્ઞાનીઓ જેમ કરતો નથી. એનો અભ્યાસ વિજ્ઞાનીઓથી જુદો પડે છે. જેમ ક્ષેત્ર વનસ્પતિ ધરતી ઉપર દેખાતાં આંતર અને પાલ્લવોની આકૃતિઓનો અભ્યાસ અને તેનું સંશોધન કરે છે, કે બીજો ક્ષેત્ર જૂર્મણના બેઘને ઉકેલે છે તેમ ચિત્રકાર ક્ષેત્ર કુદરતનો તેજ અભ્યાસી નથી. વનસ્પતિઓ અને જૂર્મણશાસ્ત્રીઓ વિજ્ઞાની હોઈ તેમનો અભ્યાસ આપણને કુદરતના વધારિય જાનની માહિતી આપે છે. તેની અસર બૌદ્ધિક

હોય છે તથા કુદરતનાં જે સન્ધો છે તેને યથાર્થ રૂપે તેઓ આપણને સીખવે છે. પરંતુ ચિત્રકારની કૃતિ દ્વારા પ્રથમથી જ આપણી સ્ફુર્તિદ્રિય (Sense of Sight) પર અસર થાય છે, અને દૃશ્યમાન જગતમાં સૌંદર્યની આપણને વિશેષ જિજ્ઞાસુથી ભાગણી થવા પામે છે.

કુદરતમાંથી સૂચના લેતો કળાકાર

આપણે નોંધેલ ગયા કે ચિત્રકાર કુદરતના ક્ષેત્ર ભાગને રજૂ કરે છે યા સૂચવે છે. તેમ કરતાં કોઈ વાર એ પ્રકૃતિને જેમની તેમ આલેખે છે. ઉદાહરણ તરીકે નિસર્ગ-ચિત્રનું આલેખન અથવા પ્રતિમાચિત્રનું આલેખન થયો. એથી જીલકું, કોઈ તે વસ્તુઓના સંભવિત આકારો જ આપણને સૂચવે છે. એ આકૃતિને એણે જાતે નોંધે નથી પરંતુ કેવળ કલ્પેલી જ હોય છે. દાખલા તરીકે રમશાનમાં ધ્યાનરથ બેઠેલા મહાદેવ અથવા અરવ્યમાં અસરકારક મેનકાના અપ્રતિમ સૌંદર્યથી અંતરમાં તપોભંગ થયેલા વિદ્યામિત્ર. એ જ પ્રમાણે પ્રાચીન ઇટાલિયન ચિત્રકારોએ સેન્ટ બર્નાર્ડ પાંખાળો અજગર મારે છે તેનાં ચિત્ર પાડેલાં છે. હવે આ પાંખાળો અજગર ક્ષેત્ર કુદરતની વસ્તુ નથી પણ કુદરતની ગણાનો કેવળ એક કાવ્યનિક આકૃતિ છે. એ આકાર તેમણે ઇટલીના ગરમ પ્રદેશનાં તપનાં વેરાનોમાં દીકેલી મહાકાય ગરોળીના ઘાટ ઉપરથી કાપ્યો છે. વળી ધણે પાશ્ચાત્ય કળાકારોએ પોતાની ચિત્રપાટી ઉપર દેવદૂતો આલેખ્યા છે. એમણે કાંઈ પાંખવાળા ફિરસાઓ (Angels)ને સગી આંખે દીધ નથી હોતા, પરંતુ તેમણે બાળકોને તથા નાની બાળાઓને, તેમનાં સુદૃઢ શરીરોને, તેમની રમતોને તેમજ દીક્રીઓને ધ્યાનપૂર્વક અવલોકેલી. તેમના સાંઘા વાળ અને

વસ્ત્રો હવામાં ફરફર બિડનાં આગ્રેહ્ય નીરખેલાં. વળી પશુઓની આપ્તિઓને તથા તેમનાં ભિક્ષુનને આકાશના સૌન્દર્ય સહિત મંપૂર્ણપણે અવલોકેલાં, એમ એ કુદરતનાં સર્વ દર્યોમાંથી સૂચના લઇને તેઓએ મુંદર ચિત્તે બનાવ્યાં. એ રીતે બેનાં કુદરત ભૂતકાળમાં અને વર્તમાન સમયમાં પણ કળાકારોને સાચો શિક્ષક બની રહી છે.

ચિત્ર નિર્માણ જેવું હાથે-અને નિર્માણ ચિત્ર સમી બાસે

આમ, કુદરત જોડે કળાકારની મહાન શિક્ષણ છે, છતાં કુદરત અને કળા એ બંને એકબીજાથી અલગ વસ્તુઓ છે. કેટલાક પ્રકૃતિપ્રેમીઓ આ બેને પરસ્પર ગૂંચવી મેલે છે. દાખલા તરીકે એકાદ ચિત્ર બેનાં અનેક વાર આપણે પ્રેક્ષકને એવું બોલતાં માંભળીએ છીએ કે 'વાહ! આગ્રેહ્ય બળે કુદરત જ જોઈ શકે!' તેથી બિચ્છું, કાંઈ કુદરતી મુંદર દશ્ય જોઈ તેઓ હર્ષથી પોકારી બેઠે છે: 'અરે! આ દશ્ય તો જાણે નહીં એક ચિત્ર જ છે!' એમ ચિત્ર કુદરત જેવું હાથે અને કુદરત ચિત્ર જેવી ભાસે એ વાન સાચી, પરંતુ વાસ્તવમાં તેવું નથી.

કુદરત નહિ પણ કુદરતના કાંઈ એક ભાગને જ કળાકારો રજૂ કરે છે

ધારો કે તમે તમારા ઘરની અંદર બારી પાસે બેઠા છો ને બારી બહાર ઉઘાન નિહાળો છો. ઉઘાનનાં આડ, પાન, ફળફૂલ અથવા ખેતર, ટેકરીઓ અને આકાશને યોગ્યક ભાગ પણ જુઓ છો. અહીં જે બારી આગળ તમે બેઠા છો તે બારી તે બળે પેલા બહારના પ્રકૃતિ-સૌન્દર્ય ચિત્ર માટેનું એક ચોક્કસ જ બની રહે છે. હવે તમે બારી આગળથી ધીરેધીરે પાછળ સરતા જાઓ તો તમને જરૂરથી કે બહારનો દેખાવ નાનો ને નાનો થતો જાય છે. ફરી તમે બારી નજીક ધીરેધીરે આવો તો જરૂરથી કે દેખાવ મોટો અને ફેલાતો જાય છે. હવે બારીની કાખી બાજુએ ખસો અને તમને લાગશે કે તે તરફથી યોગ્યક દેખાવ અદ્યત્ત થઈ ગયો છે. હવે એથી બેઠું જમણી બાજુએ ખસો તો તમને લાગશે કે તે દિશાનું થોડુંક દશ્ય એાછુ થયું છે ને તેને બદલે કાખી તરફનો દેખાવ વધુ પ્રમાણમાં દેખાય છે. આમ બારીને ચિત્રનું ચોક્કસ બનાવનારી જે પ્રવૃત્તિ તમે આદરી તેથી

કુદરતના અમુક ભાગ જેટલા દેખાવને તેમાં સમાવેલો જોયો. બરાબર એ જ પ્રમાણે ચિત્રકાર ચોતાના ચિત્રમાં કુદરતના એક નાના એવા ભાગની જ પર્વદગી કરી શકે છે. એકાદ પ્રકૃતિ બેનાં આપણે અનેક વાર બોલી બેઠીએ છીએ કે 'આખું કુદરતી દશ્ય કેવું આગ્રેહ્ય એણે આપણી નજર સામે ધરી દીધું છે!' પણ ના, કળાકારે તેમ કર્યું નથી. એણે તો કુદરતમાંથી માત્ર પર્વદગી જ કરી છે. દૃકમાં, કુદરત અને કળા વચ્ચેનો પડોશા ફેર આ કે કળાકાર કર્યું એ આખું કે પૂર્વ આખી શકે નહિ-એ તો થોડુંક અને ચૂંટણું જ આપી શકે; અથવા જે જગ્યાએ બેસીને એ ચિત્ર પાડી રહ્યો હોય તે કેાણેથી એની દક્ષિણમાંના ઘેરાવામાં જે અને જેટલું આવે તે અને તેટલું જ એ રજૂ કરે.

કુદરતનું લક્ષણ: અનહદ ભરપૂરતા

કળાનું લક્ષણ: યોગ્ય પસંદગી

હવે આપણે આગળ વધીએ: પેલું જ બારી બહાર દેખાતું દશ્ય પાછું નિહાળીએ. ત્યાં બેઠા રહી તમે કુદરતના અમુક ટુકડાને જોઈ રહ્યા છો, પરંતુ એટલા એક ટુકડામાંથી પણ તેને લગતી ત્યાં જે વિવિધ નાનીમોટી બધી વસ્તુઓ પડેલી છે તે બધી જ જોઈ શકાતી નથી. ધીરેથી અને બારીનીથી બેઠા છતાં એ બધું જ જોઈ શકાતું નથી. બરાબર એ જ પ્રમાણે ચિત્રકાર પણ કુદરતના ચૂંટલા ટુકડામાં સમાવેલી સર્વ વસ્તુઓને ચિત્રમાં આણી શકતો નથી. એને માટે એ અશક્ય છે. એણે એક મોટું ફક્ત ચીતર્યું હોય તે જોઈ આપણે બોલી બેઠીએ: 'ઓહો! આખું ને આખું આ જગતદશ્ય આ કેવું સરસ દેખાય છે!' હા, આપણી નજરમાં એમ જ લાગે છે કે એણે આડ તેની બધી વિગત સાથે આખું પાડ્યું છે. પણ ના, આપણે સમજી શકીએ છીએ કે એ ભ્રમ છે-કેવળ આભાસ છે.

ચિત્રકાર અને પ્રેક્ષક છાંદસાનું દષ્ટાંત

એક વેળાએ એક ચિત્રકાર ખેતરમાં બેસી આસપાસના સૃષ્ટિસૌંદર્યનો એક વિભાગ પાડી રહ્યો હતો. ચિત્ર લગભગ મંપૂર્ણ થવા આવ્યું હતું. એટલામાં એક નિશાળીઓ ત્યાં આવી ચઢ્યો અને કુટુંબલથી ચિત્રને જોવા મંડી પડ્યો. તે જોઈ ચિત્રકારે છોકરો પૂછ્યું,

‘ચિત્રપાટીની વચ્ચેવચ્ચ આ મોઢું આડ છે તે મેનું છે?’

છોકરે કહ્યું કે ‘આંખાનું છે.’

‘તું શા પરથી એમ કહી શકે છે કે એ આંખો જ છે?’

‘આંખા જેવું લાગે છે તેથી.’

ચિત્રકરે સરિમત કહ્યું, ‘છોકરા, હવે તું બરાબર બોલ્યો. મારો ધંધો આંખાનાં આડ બનાવવાનો નથી. એ કામ કુદરતનું અને ખેતીકારનું છે. મારું કામ ચિત્રો બનાવવાનું છે અને પેલું ખેતરમાં બિભેલું વૃક્ષ તે આશ્ર-વૃક્ષ છે એવું કાંઈક દેખાડી આપવાની સૂચના આપવા પૂરતું જ છે, આબેહુબ તે રજૂ કરવાનું નહિ. એ વસ્તુની બનાવટ અને સુંદરતા તને સમગ્ર્ય એવો પ્રયત્ન મેં અહીં કર્યો છે.’

‘હા, પણ તમારા પ્રયત્નમાં આડની નકલ બરાબર થઈ છે.’ છોકરે કહ્યું.

‘ના, અમે કુદરતની નકલ કરતા નથી. નકલ કરી પણ ન શકીએ. અમે તો કુદરતના સત્યની એક માત્ર સૂચના જ આપી શકીએ. દાખલા તરીકે તું જ જોઈ લે કે પેલા સામેના ખરા આંખાના આડ ઉપરના પાંદડાં અને આશ્રદળો, તું કે હું ગયુવા ઇચ્છીએ તો ય ગણી ન શકીએ એટલા અસંખ્ય છે. પણ આ ચિત્રમાં આપેલાં આશ્રદળો, તેની બધી શાખાઓ સાથે તું સહેજે ગણી શકશે. હવે તું સમજી શક્યો હોઈશ કે નકલ કરવી અને કેવળ સૂચના કરવી એકસરખું નથી જ. હા, અમારી કળાનો કુદરત જોડે નિકટ સંબંધ છે તે ખરું; તો યે તે સંપૂર્ણ તો નહિ જ. ચિત્રકાર કળાકૃતિ માટે કુદરતને અલેખે, પરંતુ તો કુદરતમાંથી (પછી તો કુદરત બહારની હોય કે ઘરની અંદરની હોય. અરે ‘કુદરત’નો અર્થ બહુ વિશાળ થાય છે) શું ચૂંટવું, શું જતું કરવું, શું પાડવું, શું ન પાડવું, એ વાત અમારી કળાને સ્વાધીન રહેવાની. એને લખે જ ચિત્રકળાને લખતો એક બાણીતો સિદ્ધાંત હું તારી આગળ ચૂક છું તે એ કે કુદરતનું લક્ષણ ભરપૂરતા અવ્યય પુષ્કળતા છે, ‘કળાનું લક્ષણ ચૂટણી અથવા પસંદગી છે. અને એટલા જ માટે કળા અને ‘કુદરત’ બે બેડામાં બહેનો હોવા છતાં એકબીજાથી ભુદા છે. હવે તું સમજ્યો?’

‘હા.’

‘ઠીક હવે જો, આ ચિત્રમાં ત્રણચાર નાનમોટી ગાયો છે. દુરનો દેખાવ પાડ્યો છે, એટલે ચિત્રમાં તને માયો જેવી દેખાતી આકૃતિઓવાળા થોડાક કાળા, ભૂરા, ઘોળા રંગનાં ધાખાં જ દેખાય છે. નહિ? તું અને હું તથા કોઈ પણ એ ધાખાંવાળી આકૃતિઓને ગાયો જ કહીશું; કારણ ગાયો જેવો આકાર આપણે બધાએ વારંવાર જોયો છે. હવે ખરી વાત તો એ છે કે સામે ખેતરમાં ઘાસ ચરતી પેલી ગાયો અને ચિત્રમાં પાડેલી ગાયો, સામ્ય ધરાવવા છતાં ભુદા છે. પેલી ગાયોનો રખેત્રાળ ખેતર પર એક નજર ફેરવતાં દ્રશ્યી પણ પોતાની ગાયો ઓળખી કાઢશે, પરંતુ એ મારા ચિત્રમાં પોતાની આંખો ડુબાવી દેશે તો ય નહિ કહી શકે કે આ મારી ગાયો છે. માટે કળા અને કુદરત વચ્ચેનો ચિત્રકળાને લખતો આ બીજો સિદ્ધાંત પણ બાણી લે કે: ‘કલાકાર પોતાને દેખાય એવું પાડે છે—હોય છે એવું પાડતો નથી.’

કળાને સત્ય જોઈતું નથી તેને જોઈએ છે સત્યાવાસ

આપણે આગળ આ વાંચ્યું કે ચિત્રકાર નકલ કરતો નથી, માત્ર સૂચના જ કરે છે. આમ છતાં એ બાબતમાં અપવાદ જેવું પણ કાંઈક છે. કોઈ કોઈ ચિત્રકાર કુદરતની ખરેખર નકલ કરે છે — સો એ સો ટકા નકલ કરે છે. એક અમેરિકન ચિત્રકાર ચિત્રપાટી પર પ્રથમ લાકડાની એક નાની તકતી પાડી, તેની ઉપર એક જગ્યાએ પાંચ ડોલરની એક નાની શી નોટ ચીતરી, અને પછી તે નોટને પેલી તકતી જોડે એક ટાંકણીથી ચોડી હોય એવી રીતે પાડી. આ તકતી, નોટ અને ટાંકણીની નકલ તેણે એવી તો આબેહુબ કરી કે સુગ પ્રેક્ષકો પણ એ જોઈ છાતા અને જ્યાં સુધી ચિત્રની સપાટી ઉપર હાથ ફેરવી ખાતરી કરતા નહિ ત્યાં લગી તેમના માન્યમાં આવતું નહિ કે આ કેવળ ચિત્રરામણ છે, અને સાચી ચીજ નથી. વળી Zeuxis નામે એક ગ્રીક કળાકારે ચિત્રમાં લીલી દ્રાક્ષના લટકતા બૂમખા એવા તાદશ ચીતરી દેખાડેલા કે પક્ષીઓ તેથી છેતરાઈ તેની તરફ જોડીને દ્રાક્ષને સાચી માની, તેના પર ચરુપ્રદાર કરના!

ધણા પ્રેક્ષકો આવી છેતરાઈ જવાય તેવી તાદશનાને ખરેખરી ચિત્રકળા માની લે છે, પણ વાનવમાં તેવું

કળા અને કુદરત

નથી. મંપૂર્ણતા તાદરશતામાં ચિત્રકળા માનની નથી. એ તો પછી ફોટોગ્રાફીની હદમાં પ્રવેશવા જેવું થઈ પડે. ખૂબ જુદા વાપરી ધોરત્વ ધરી ધણે સમય વિનવી કળાનો સાચો પરિચય કરવાને જાહેર કળાને નામે, દાષ-ચાલકાદિને ખેલ કરનાર મદારીના જેવો ચતુરને બુદ્ધતામાં નાંખનારી ઝાપકળા ઉપજાવવી એને સાચા ચિત્રકારે કળા ગણવા નથી. સત્ય નહિ પણ સત્યના ભાસ વડે, નકલ નહિ, પણ કેવળ સચના દ્વારા કળાસૌન્દર્ય દાખવવું એ જ તેમનો ધર્મ હોય છે.

વેરવિખેર કુદરત અને વ્યવસ્થિત કળા

હવે આપણે આગળ વધીએ. કળા અને કુદરત એ બે વચ્ચેના ભેદને વિસ્તારીએ તો વળા ચિત્રકળાને લગતો એક ખીન્ને પાત્ર સિદ્ધાંત આપણને સાંપડે છે, તે એ કે કુદરત પોતાનું અસ્તવ્યસ્ત કિંવા વેરવિખેર સ્વરૂપ દર્શાવે છે જ્યારે કળામાં શૈક્ષ્ણિક અને ગોઠવણીનો સમાવેશ થાય છે.

કોઈ અહીં વાંધા ઉઠાવી શકે કે શું કુદરત વેરવિખેર અને અસ્તવ્યસ્ત છે? ના, એ વાત ખોટી છે. કુદરતમાં પ્રત્યેક સ્થળે વ્યવસ્થા અને નિયમ નરૂદે ચડે છે. કુદરતમાં કશું અવ્યવસ્થિત નથી કે આકસ્મિક પણ નથી. કારણ અને તેની અસરના અચળ નિયમ પ્રમાણે કુદરતમાં બધું પ્રાણી અને વ્યવસ્થિત હોય છે.

આનો ઉત્તર, આપણે, વિજ્ઞાન કે તત્ત્વજ્ઞાનને આધારે આપવાની કડાકૂટમાં જીવ્યાં વિના આપીએ. અહીં આપણે તો એ જ જોવાનું છે કે આપણા મનને અને આપણાં ચર્ચસ્પષ્ટ્યોને કુદરત કેવી લાગે છે અથવા કેવી દેખાય છે? કુદરતની રચના અથવા કિયાનાં મૂળ કારણો અને નિયમો ગમે એવા વાઙ્મળી કે વ્યવસ્થિત હોય કે હશે, પણ પ્રત્યક્ષ કુદરતનું આખું દૃશ્ય જે વ્યાવસ્થિત છે તે તો આપણી આંખોને અદ્વરસદ્વર વેરવિખેર તથા ચોગાનુચોગ જ લગ્યાય છે. આપણે તો એ જ સમજીને આધારે આપણા વિષયને તપાસવાને છે. ટૂંકમાં, દેખાતી કુદરત વેરવિખેર છે, જ્યારે દેખાતી કળા વ્યવસ્થિત છે.

દાખલા તરીકે એક અરણ્ય લ્યો અને એક ઉદ્યાન લ્યો. અરણ્યની રચનામાં કેવળ કુદરતનો જ દાઢ છે. ઉદ્યાનની ગોઠવણીમાં જાડુશ્રા મનુષ્યની

કળા છે. અરણ્ય સુશોભિત હશે, એમાં મોટાં મોટાં શ્વેતી દાર પણ દેખાશે; પરંતુ જાગ્રીયા કે વાડી જેવી મુશ્કેલસ્થા એમાં હોય જ ક્યાંથી? ઉદ્યાનમાં તો સખરત હોય, તેને અંગે મજાની સીંધી સરખી પગવાટો હોય, એ સુદર્શનીય પગવાટો જ્યાં જોળ, ત્રિકોણ કે ચારસ આદિ આકૃતિવાળા કચારા હોય, કચારાની અંદર સમાનરે જ ફળાશનાં નાનાં છોડ તથા વૃક્ષ હોય. બધું જેમ જેમ તેમ જાઓ-ફૂટી નીકળવું હોય તેવું ત્યાં કશું જોવામાં જ ન આવે. ત્યાં માનવકૃત વસ્તુઓ પણ દેખાતી હોય, કળાપ્રિય માનવનો હરન રપટ રીતે ત્યાં ફરી વળેલો વરનાઈ આવતો હોય, તો પછી તેને અરણ્ય સાથે સરખાવતાં કળા અને કુદરત વચ્ચેનો ઉપર દોકેલો ચિત્ર-કળાનો સિદ્ધાંત, એ મંદર્ભમાં માની શકાય એવો છે.

‘અનેકાવયવ ઘટના’ તે શું?

આમ કુદરત અને કળા વચ્ચેનો ભેદ આપણે જોયો, પરંતુ એ ભેદ હોવા વિષે ચિત્રવિદ્યાને લગતા એક તત્ત્વની સમજણની આપણને જરૂર છે. ચિત્રવિદ્યાના આતત્વને અનેકાવયવ ઘટના અથવા ‘Composition’ એ નામે ઓળખવામાં આવે છે. ચિત્રકાર હમેશાં પ્રથમ તો ફલતમાંથી શુ પાડવું, શું ન પાડવું—શું મૂકવું, શું જતું કરવું એને લગતી ચૂંટણી (Selection) કરે છે. એ ચૂંટણી ક્યાં પછી ચિત્રકાર જે ખીજું પગલું ભરે છે તે અનેકાવયવ ઘટના, અને વસ્તુગોઠવણીને લગતું હોય છે. ‘વસ્તુગોઠવણી’ એટલે કે ચિત્ર પાડવા સારું કુદરતમાંથી ચૂંટી વસ્તુઓને ચિત્રમાં જે જે સ્થળે આલેખવામાં આવે છે, તે કિંવા અમેશમાં એને ‘Composition’ કહેવામાં આવે છે. એનો સાદો અર્થ ‘Putting’ અથવા ‘Placing together’ એવો થાય છે. જ્યારે આ Placing—Putting together આપણી આંખોને જે એવું સરસ ચિત્રકાર બનાવી શકે, ત્યારે જ એનું ચિત્ર ખરેખર કળામય થઈ શકે. દાખલા તરીકે આપણે શહેર બહાર અરણ્યમાં ફરવા નીકળ્યા હોઈએ અને તે જોઈને આપણું મન પ્રસન્ન થઈ જાય. પરંતુ એવું જ પ્રસન્નકર અરણ્ય અથવા તો ઉદ્યાન કે ખંડ કે મકાન એવાસ ઉપર આલેખવા સારું ચિત્રકારને પહેલાં ચૂંટણી અને પછી વસ્તુગોઠવણી ક્યાં સિવાય



શાહી મસ્જિદની સતભાવસિની દાર્શનિક વાપમણ્ણત કેન્દ્રસ્થાન (Perspective) ૨૦૧૬ સ્વચિત્ર

ચાલે જ નહિ દૃશ્ય પોતાની એ રચના, જે ચિત્રમાં સુદર રીતે ગોઠવી શકે તેનું નામ કળાકાર એ સુદર આકાર આલેખવાની એક કિના તે 'વસ્તુ ગોઠવણી' અથવા 'અનેકાનયન ધરના'

સમતા (Balance)

હવે આ વસ્તુગોઠવણી પથ કળાકાર પામે એક વિગેષ કળાની અપેક્ષા રાખે છે એ કળા તે સ્વચિત્ર વધુ માટેની જરૂરી સમતા (balance) સમતા ન હોય તો વસ્તુગોઠવણી સારી લાગે નહિ ચિત્રનો ગ્રેષ્ઠ સમજે કે ન સમજે, પરંતુ ચિત્રમાં ગંદલી સમતાની ખુમી તેને અત્યંત આનંદદાયક લાગે છે, કારણ ધ્વજે મલખના અનગમ સમતાપ્રિયતા સ્વાભાવિક રીતે જ મૂકી હોય છે જેમ એક વ્યક્તિ કારે એ રીતે દેહવિનાસ કર્યા હતા પોતાના નાકાચૂકા દેહને સમતાપૂર્ણ ગણી શકે છે, તેમ ચિત્રકાર ચિત્રમાં પાચસાન વસ્તુઓની ગોચ ગોઠવણી પંરપરના મનઘમા સમતાપૂર્ણ જ કરે દ્યોત તરીકે એ ચિત્રમાં તેણે દમ તા નાનામોગ,

બહાપાતળા, વાકાસીયા વૃક્ષો, તે વચ્ચે એક જળાશય અને જળાશયને કાઢે પાણી પીતા એ ઉરણા પાક્યા હોય અને તે બધા મોચ મંથાન વિના તે આલેખે તો આપ ને એક વૃક્ષ એક સથે તો ખીજુ વૃક્ષ અન્યન, એવો અન્યવસ્થિત કમ એમા દેખારો, છતાં તેમા સમતાની અસર આપણે નોખ્યા વિના સહી શકીશું નહિ. જો કે લાક ચિત્રમાં આપણને સમતા (balance) સ્પષ્ટપણે દેખાશે તો વળી કે તીક દૃતિઓમા અપ્રકટ રીતે પથ આપણને તેના લાસ થતા ચિત્ર સહેો નહિ

દાર્શનિક તાલખંડતા

હવે composition અથવા વસ્તુગોઠવણી નળું જે એક વિગેષ ગોચામય તત્ત્વ તે તાન rhythim છે એમ ન સમજી કે તાનનો મનઘ કેવળ નાદ, મા, મગીત કે વન સાથે જ હોઈ શકે ચિત્રકળામાં એને પાણુ મ્થાન છે જેમ અચાચના પ્રમાણુમગ ટેમની અસર હોય છે, જેમ ગતિના પ્રમાણુસર દાપાની અસર, તેમ દષ્ટિ કે નજરના મોહકસ અનગમી પથુ અસર હોય

ચિત્રકળામાં રેખાંકનનું સ્થાન અને સૌંદર્ય

આપણે જ્યારે કોઈ ચિત્ર વિશે આમ બોલીએ છીએ કે ‘આ ચિત્ર બહુ આડું દોનયું (drawn) છે’, ‘It is a nice drawing’ ત્યાં આપણે ચિત્રના રેખાંકન માધ્યે તેના ઝંજોનો તથા તેના જવા પગરેનો પણ વિચાર કરીએ છીએ. પરંતુ એ જ વેળાએ જ્યારે આપણે એ બવતિ પૃથક પૃથક ખ્યાલ મનમાં કરીએ છીએ ત્યારે ચિત્રના રેખાંકનનો વિચાર આપણા વિના ગૂંથો નથી. સુત્ર પ્રેક્ષક તે વેળાએ ચિત્ર કેટલો દોગયું છે તેનો ખ્યાલ તેના રેખાંકન ઉપરથી નક્કી કરે છે, અને પછી મન આપે છે કે આ ચિત્ર કેટલું સચોટ (accurately) અથવા નારી રીતે દોગયું છે; અર્થાત્ આ ચિત્ર મનસ્વી રીતે આલેખાયું છે કે ખગમ રીતે તે વેળાએ એ ઝંજીન ચિત્રને પણ બાંધે તે જ મિનાતુ હોન એવી રીતે નેહીને તેના નાગ નરસા રેખાંકનનો પ્રશ્ન ઉઠેવાનો પ્રવન હો છે. અને જ્યારે એ પ્રશ્ન પૂરેપૂરો ઉકેલાઈ ગયું છે ત્યારે તે નક્કી કરી શકે છે કે એ ચિત્રને આ લેખનાર ચિત્રકાર પંડે આરો રેખાકાર છે કે નહિ, અથવા તો તે સારો ગ્રાકા (colourist) છે, પરંતુ નગી રેખાકાર છે—અથવા તો તે સારો રેખાકાર છે, પણ નમતો ગ્રાકાર છે.

૮ ચાર રેખાઓ

હવે આ ‘રેખાંકન’ કિંવા રેખાવટ એટલે શું? ચિત્રકળામાં તેનું સ્થાન કેટલું અને કેટલું? રેખાંકનનું મહત્ત્વ વિશેષ કે ગ્રાકારનું? એ વિશે ઘણું કહેવાનું છે. પણ તે પહેલાં આપણે કેટલા રેખાઓ વિશે જ ચોક્કસ સાધારણ અને પ્રાથમિક વિગત કરીએ.

આ મગમ વગમના કુદગી કે તૃનિમ, નધી વગુઓ અને બનાવટોની અન્ન રેખાના સ્થાન તે સાર્વ

મહત્ત્વના છે રેખા એટલે લીટી. કુદગમના અને માનવ-કૃતિઓમાં કે-કે લીટીઓ દેખાય છે, અને બધા તે પ્રકરણે દેખાતી નથી ત્યાં તે હોય છે તો ખરી જ. આ લીટીઓ એક જ રીતની હોતી નથી. તે વિવિધ ખાકાઓમાં પ્રગટ થાય છે, અને વળી એ બધી ઢગની રેખાઓની કમ તે કમ આવગરકતા તથા વિશિષ્ટતા અને અસર પણ હોય છે.

૧ સીધી લીટી (મરુ રેખા) ફરજની, વક્ર લીટી (મુક રેખા) મૌંદર્યની

પ્રથમ આપણે સીધી લીટી લઈએ:

આ સીધી લીટી જગ પણ વાણીચૂરી નવી એ જ એની સાચી ગોલા છે. એનું સ્થાન કુદગમના એટલું જણાવ નથી બેટલુ માનવનું વગુઓમાં એનું સ્થાન બેઠક શકાય છે પરંતુ કુદગમના ચિત્રમાં કે ચિત્રની કુદગમાં એનું સૌંદર્ય છે, પણ અતિ મનાઈ છે, કાનજ આ મીઠી લીટીને એના એક છેડેથી બીજે છેડે સગર રીતે જોવા આપણે જલદી કટાળી જઈએ છીએ, પ્રત્યેક છેડે નેત્રને દેગે વેળાએ એક આચમ સહેલા પડે છે, અને તેથી આખા આપણો કટ પડાવે છે. એવા માટે સીધી લીટીના સૌંદર્યની અમર એણી અને અવપા-યુષી લેખાઈ છે લોકમન પ્રમાણે તો બાણે સીધી લીટીનું સાર્વ જ નહિ એની એવી અનુભવિત પણ થાય છે, અને તેથી તો કહેવન પડી છે કે ‘Straight is the line of duty—Curve is the line of beauty.’

૨ વાંકીચૂરી લીટી અથવા કોણરેખાનું મૌંદર્ય આ પછી આવે છે વાણીચૂરી (Zigzag line) લીટી.



જેવી દંડપદ્ધતિ વચ્ચેની વાંકીચૂંકી આ રેખા છે! તે એ એનું પણ કાર્થક સંદર્ભ છે, એનો પણ કાર્થક આનંદ છે. એને જોતાં ગમન પડે છે. આડીતેરી જતી અને તેથી પોતાની અદર દેકડેકાણે ખાંચખૂંચ ને ખૂણિયા બીબી કંઠી આ દેખુરેખા આખને હડસેલા અને દિવેગા (jerks and jolts) આપે છે. એ રેખાનું બેટપણું લગાર રમજ (marth) જન્માવે છે, સંદર્ભની રમજ કહેા એવું એ રેખાનું રમજ સંદર્ભ છે. આ રમજ સંદર્ભને જન્માવનાર તે આ રેખાની અવ્યવસ્થા છે; અને જ્યાં જ્યાં પણ વ્યક્તિમાં કે જનાવમાં કાર્થક બેટનું બોલવુંકરવું પડે છે અથવા બેટનું નજરે પડે છે ત્યારે જોનારને જેમ હાથ ચક્રે છે તેમ આ લીટીની દંડપદ્ધતિ ચિતાની રિથિતિ નથી ગતિ પણ આનું રમજ આપનું સંદર્ભ જન્માવી જોનારને એક જાનને આનંદ બસે છે.

સર્પાકાર રેખા

હવે આવે છે સર્પાકાર (serpentine) લીટી.



એમા તેા દેખીતુ સંદર્ભ છે. એ રેખા મોખં જેમ જાચીનીચી થતી, સાપની જેમ વહે છે. એના ઉપરથી દષ્ટિ સરળતાથી દોરે છે એવી એની ગતિ અઽળ છે; કાગણુએમા આખ આડે કાર્થ ખાચાખૂણા નથી અને તેથી આખને આચકા-જંચકા સહેવા પડતા નથી એના સંદર્ભની અસર મન ઉપર અણે ખૂલતા પારચુની ગતિ જેવી નરમ પ્રિય અને આરામજનક થાય છે. આનું ગતિમાન સંદર્ભ એના વગાકને લાઇને, એની વક્રતિને કારણે પ્રેક્ષકને પ્રસન્ન કરે છે.

આદરપુકા ભય (awe) પમાડતી મિનાર-રેખા

હવે જોશી રેખાએા દાખવા તરીકે એક આડી અને બે જોશી લીટીએાને બનેલો સામેનો આકાર જુઓ:

આ રેખાનું આપણી આખને જીર્ણ ગતિ (lift-ing) આપે છે. અને એ ગતિ પ્રમાણે આપણે જિય-કાના હોઇએ એવો આપણા મનને લાસ થાય જે પણ

હવે આપણે આ બે જોશી લીટીએાને બેગી કરીએ તેા તેના પગિજામે તેમાંથી જે રેખા થતા પામે તેને મેર-રેખા અથવા pyramidal lines કહેવામા આવે છે.



મેરરેખા આપણી આખને ઉચ્ચ ગતિમાં લઈ જાય છે. એ આપણી દષ્ટિને જાચે અને જાચે લઈ જઈ તેને છેક ટોચ ઉપર પહોંચાડીને પછી વાનાવચુના પોવા-ણમાં કે અનંતનામાં ફેંકી દે છે. જાચે ને જાચે જતું મનુષ્યને સદા પ્રિય હોય છે. શા માટે એ પ્રિય લાગે છે? એ પ્રિય લાગે છે કારણ કે એ જાચે જતી ગતિ અથવા લાગણી તેના મનમાં એક જાનને આદરપુકા ભય (awe) જન્માવે છે. આ ઉચ્ચ પ્રકારનો આનંદ તે દિવ્યાનંદ છે. કુદરતમાં જે કાર્થ મેરરેખાએાથી બનેલું ખૂન ખૂન જાય હોય છે તે જેટલું ભય તેટલું જ દિવ્ય, અને જેટલું મુંદર તેટલું જ પૂજન લાગે છે.

જોશી પહાડ અને તેનું શિખર જોનાં આપણને એવી જ અદ્ભુત અમર થાય છે. ઇજિપ્તના પ્રખ્યાત પિગ-મિથ્રે જોના આપણને એવો જ ગભીર ભાસ બેપજે છે. શા માટે? કદાચ અહીં આપણને અનંતતા અથવા ઇશ્વર આમરે છે. સંદર્ભ અને તેનો સ્વામી આકર્ષે છે.

રેખાસંગીત: એનાં ત્રણ સંદર્ભ અને ત્રણ આનંદ

ઉપર વર્ણવેલી ચારે રેખાએાને ચિત્રકારે ચિત્ર બનાવતી વેળા કામમાં લે છે. એ ચારેને મેળવીને તેમાંથી વિવિધ રેખાકૃતિ ઉત્પન્ન કરે છે. આ સંયોજનમાંથી એક એવો પ્રમાણુત્ક નુમેળ (harmony) જોશો થતા પામે છે કે જેને આપણે રેખાસંગીત કહીએ તેા તે તત્ત્વન યોગ્ય છે.

આ રેખાસંગીતમાં વિવિધ સંદર્ભ ભરેલુ હોય છે. એમા વાકીચૂંકી દેખુરેખા રોશા પ્રગટાવતી, રમજખાવ જગાડે છે; સર્પાકાર રેખા નાજુક, મુલાયમ, ચદુ રોખા દેખાડી મનને પ્રસન્ન કરે છે, અને જાચે ચડતી મિનાર-

રેખા તેની ડાયે દિવ્ય સૌંદર્ય (sublime beauty) દાખવી આપણા આત્માને એક પ્રકારની પૂજ્ય ભીતિથી ભરી દે છે.

રેખાંગીનને લગતાં આ ત્રણ સૌંદર્યો આપણને જે અનુભવી અને આનંદ આપે છે તેને આપણે 'એમ્શિય' (emotion) નામે ઓળખીએ છીએ; પરંતુ સ્પષ્ટપણે આપણી જાનેદિયોને લાગતી અનુભવી અને તેના આનંદને આપણે તત્ત્વમનાટ (sensation) કહીશું—મનને લાગતી અનુભવી અને તેના આનંદને મનોરજન આનંદ કહીશું અને આત્માને ઊપજતી અનુભવી અને તેના આનંદને દિવ્યાનંદ કહીશું.

હવે ક્રાયસ્ટરેખા, સર્પાકાર રેખા તથા મેરરેખાને ચિત્રકારો કેમ, કેવા અને કેવારે કામે લે છે તેના ખ્યાલ મળી રહે તેટલા સાર અનુક્રમે આ સાથે બે ચિત્રો દર્શૂ કર્યા છે. એમાંથી વાચકને આ રેખાઓની ગતિ, તેનું પૃથક્ પૃથક્ સૌંદર્ય તેમજ તેની અસરનો ખ્યાલ આવવો.

પહેલું ચિત્ર 'જર્મનીનો એક દેખાવ' (scene in Germany) છે. એની અવનગિયન ઢમની વાદી-ચૂંકા ક્રાયસ્ટરેખાઓ, ખાસ કરી ચિત્રમાં આવેલાં છાપગં વગેરેની ખૂણાખાંચા રચતી ક્રાયસ્ટરેખાઓ જોનારને નક્કી આનંદ આપે છે.

બીજું ચિત્ર મૅટરહોર્ન (Matterhorn) નામના આગસના એક ઉત્તમ પર્વતનું છે. એમાં દરિને ખૂબ ઊંચે લઈ જતી મેરરેખાઓ જ જુદા દેખાય છે



જર્મનીનું એક દેશ: સરકતી યોજા આપત ક્રાયસ્ટરેખામય ચિત્ર

અને તેને લઇને પહોંચતું એ દર્શન આદરવુક્ત ભીતિ (awe) ઉપજાવે છે.

૮ રેખાંકન ચિત્રકળાનો પાલો છે

આપણે જ્યારે કોઈ ચિત્રને પ્રથમ જોઈએ છીએ ત્યારે તેની સામાન્ય ગોલાનું ઉપરટપકે દર્શન કર્યા પછી સ્વાભાવિક રીતે જ તેમાં આવેલી જુદીજુદી આકૃતિઓ જોવા માંડીએ છીએ, અને તે જોતાં એ આકારોની ખૂબી ખામી નજરે ચડે તો તેનો વિચાર આપણે પહેલાં કરીએ છીએ. આકારોની ખૂબી-ખામીઓની તપાસ તો તેને લગતી રેખાઓ જરાજરા સરાર્થ છે કે નહિ તે ઉપરથી, યાને રેખાંકન ઉપરથી જ નક્કી થાય. આપણે કોઈ સાત નાનાં ગાળકો નથી કે ઝગથી જ રિજાર્થએ. આપણને તો ચિત્રમાં આ લોડો કે આ માલુસ ખગ લોડા કે માલુસ જેવો લાગે છે, કે રમકડાના લોડા જેવો કે લાકડા જેવો જડ માનવ-આકાર દેખાય છે તે સર્વપ્રથમ વિચારનું ગમન; અને તેને લઈને આપણે રેખાંકન વિષે પ્રથમ વિચારીએ.

જો આપણને એમ લાગે કે ચિત્રમાં મુખ્યમુખ્ય આકૃતિઓ યથાસ્થિત દેખાઈ છે તો આપણે તે ચિત્રને મનનું કહીએ છીએ, અને તેમ ન હોય તો તે સારું નથી એવો મત આપીએ છીએ. તે વેળાએ સમજદાર પ્રેક્ષક રીતે ચિત્રને પછુ ગ્રા વિનાનું હોય એ રીતે જોઈને તેના સારાનરસા રેખાંકનનો પ્રશ્ન ઉઠાવી, ચિત્ર વિષે સારો કે નમણો અભિપ્રાય દર્શાવે છે. જો ચિત્રકારે રેખાઓની યથાર્થતા સાચવી હશે તો પ્રેક્ષક એને સારો રેખાકાર કહેશે. જો ચિત્રનું રચકાર્થ ચકિદાનું હશે તો એ કહેશે કે આ ચિત્રકાર એક સારો રચકાર હોવો જોઈએ. પરંતુ આટલી એક વાત નક્કી છે કે ચિત્રમાં રચકાર સરસ હોય જના રેખાંકન ખામીવાળું હોય તો તેટલાથી એને મંતોપ થયાનો નથી. વળી ખરી રીતે જોતા તો સામાન્ય ચિત્રપ્રેક્ષકવર્ગે રચ અને તેજજાયાની ખૂબી-ખામી કરતાં મુખ્યત્વે આકૃતિઓનું સરખાપણું બાલુવા તરફ ધોળાનું લક્ષ દોડાવે છે. પ્રેક્ષકોની ચિત્રો પ્રત્યેની આવી સ્વાભાવિક શક્તિ જ પ્રથમતઃ પુરવાર કરવાને પૂરતી છે કે ચિત્રકળાને



મહારાષ્ટ્રના પર્વત પૂર્વમાંથી ઉપલબ્ધ મિનાર રેખામય ચિત્ર પાયો રજાવે નહિ પણ રેખામય (line drawing) છે માણસનું જગતમાં જે સૌથી પહેલાં 'ચિત્ર' પોતાના શુદ્ધાધારીની દીનાલો પર બનાવ્યા તે રેખાઓ દોરીને જ તે વેળાએ જે માણસ ગ બનાવી ગયુંતો હોત તો એ, એ કાંઈ દીનાલો ઉપર તરત જ ગયા ધાત્મા પાડ્યા મઠી ગમે ન હોત એ તો હજુ એ અને ચિત્તા રંગેની આકૃતિઓ જ દોરતો હોત અને તેણે એમ જ કર્યું હતું આમ ચિત્રકાળની શરૂઆત રેખાકનથી થઈ, રચકાર્થી તો પાછળથી આ-નુ અને ઉમેગણ

પહેલેથી તે આજ મુઘી ચિત્રકાળનો મૂળ પાયો તો રેખાકન જ લેખાતુ આ-નુ છે અને સહેજ વિચાર કરતાં પણ ચોખ્ખું જણાઈ આવે છે કે કુદરતમાં અને ચિત્રોની કુદરતમાં પણ આમ-ને લીધે ગમ છે કઈ રીતે લક્ષને આકાર નથી અસ્તિત્વ માનવ હોતુ અને તેને લખતુ લાન થતુ એ પ્રથમ આમ-ને જ લક્ષને છે અને એ

આકાર નુ એવું મોટું મહત્ત્વ છે, તો આકાર ને રેખા એથી જ પ્રયક્ષ થઈ શકે છે તે રેખાઓનુ દોરતુ અથવા રેખાકનન મહત્ત્વ ચિત્રકાળ વિર સૌથી વિશેષ અને પહેલુ તથા મુખ્ય અન્યવાગુ ગણાવ તેમાં સી નનાઈઝ આગળ જતા આ બાબત પર આપણે કાંઈક નધારે વિચારીશુ

ચિત્રકારોના રેખાકન પાછળની ભૂમિતિ-રેખાઓ

ચિત્રમાં રેખાઓ આકૃતિઓ ઉપરિચ્છા કરે છે તે ઉપગત તેઓ આકૃતિઓનુ દિશાનલન પણ સૂચવે છે આકૃતિઓ ને ને દિશામાં વહેંચે તે તે દિશા સૂચવતી તેની તેની રેખાઓ આલેખાત એ રીતે જોના ચિત્રકારે પાડેલી પ્રયેક આકૃતિમાં, ભૂમિતિની પ્રકાર તે પ્રકાર રેખાઓ, (પછી તે જોના, આડી, સિધ્ધ, ચોરસ, ત્રોણ આદિ ગમે તે પ્રકારની હોત તે) ત્યાં સ્પષ્ટપણે નહિ તો ઠકાએની પણ હોવાની તો ખરી જ

દૃષ્ટાત તરીકે ચિત્રમાં આલેખેલો જોમ માણસ જોના રેખા સૂચવે છે ટ્રાન્સીઓની ટોચોની દૃષ્ટી દેખાતી સર્પાંગ ધાર આડી રીતે દર્શાવે છે ચિત્રમાં પામે પાસે ચીતરેલા દેવદંતોના ઝેકાઓનો સમૂહ ગોળાકાર રેખાઓ દર્શાવે છે ચિત્રમાં પાના વૃક્ષોની ફેલાએલી-પથગએની શાખાઓ કર્ણરેખા (diagonal lines) દર્શાવે છે એ-ને બીજા અંદોમાં, જે કામ સ્થાપન કારે પોતાના કગાસ, અને સીધી કે આડી રેખાઓ વડે સખ્તાઈથી કરે છે તે જ કિંના ચિત્રકારે રેખાકન વડે ધણી છૂંથી અને બ-ડળની રીતે કરે છે તા પય એ જ રેખાકન પાછળ ભૂમિતિની રેખાઓ અમપણે નિશ્ચાન હોય છે જ

કુદરતની નકન કરનામાં ભૂમિતિરેખાઓને ચિત્રકારે અતિ ડળની રીતે પૂરી છૂંથી વાપરે છે પણ તેમ જના તેઓ જે પ્રકારની મલ્લામ રામે છે પહેલુ તો એ કે તેઓ આકૃતિઓ દોરતા કુદરતની પૂરેપૂરી નમન કરતા નથી તેમ કરતુ એ ચિત્રકાળના મહર્ષમાં તેઓ અકુદરતી ગણે છે બીજુ એ, કે આકૃતિઓને જનારે સિધ્ધ દેખાડવાની હોય છે ત્યારે તેઓ રેખાઓને કાંઈક વધારે ચોક્કસપૂર્વક દોરે છે, પગતુ જનારે એ જ આકૃતિઓને અતિમાન જનારી દાવ છે ત્યારે તેઓ

ચિત્રકળામાં રેખાંકનનું સ્થાન અને સૌંદર્ય

ગતિમત્ત આકૃતિઓ દેખાડવા પૂરતો રેખાલંબ વિશેષ પ્રમાણમાં કરે છે. આપણે સહેજે સમજી શકીએ છીએ કે ચિત્રતા અને ગતિ એ બે જુદીજુદી સ્થિતિઓને રજૂ કરવા માટે આવો રેખાપલટ જોઈ તથા સ્વાભાવિક છે.

રેખાંકનમાં શું શું આવી બાય છે?

આપણે જ્યારે રેખાંકન એવો સંજ્ઞાસૂચક બોલીએ છીએ ત્યારે એનો અર્થ વસ્તુઓ, પ્રાણીઓ, માણસો આદિ આકારોમાં દોરાતી બાહ્ય રેખાઓ એટલો જ કરવાનો નથી. રેખાંકનનું કાર્ય એનાથી વિશેષ છે. આકૃતિઓની વિગતો (details) દર્શાવવા પણ રેખાંકન ઉપયોગી છે. વળી ચિત્રમાં વિધિવિધ આકારો એકએક સાથે અન્યત્ર નજીક આલેખવામાં આવતા નથી, પરંતુ તેઓ વચ્ચે વધતુંઓછું અંતર હોય છે. એ અંતર પણ રેખામય સ્પર્શદર્શન (linear perspective)ની વિધાને આધારે બનાવી આપવાનું હોય છે, એટલું જ નહિ પણ ચિત્રમાંની સર્વ આકૃતિઓના ધાટી નીકરતા, તેની પ્રમાણબદલા અને તેની પ્રકૃતિ અથવા લક્ષણ (character) દર્શાવવા પણ રેખાંકનને ઉપયોગ હોય છે.

સફાઈદાર રેખાલંબની આવશ્યકતા

ચિત્રરેખાઓ બને શું છે કે કાંઈ જ નહિ પણ કેવળ વસ્તુઓ વચ્ચેની સપાટી-મર્યાદાઓ (contours) છે, અથવા તો વિવિધ રંગનાં જુદાંજુદા ધાગાઓ વચ્ચેની સીમાઓ છે; પરંતુ કુદરતને આ સીમાઓ મોટે ભાગે સીધી રેખાઓમાં દર્શાવી ગમતી નથી. એ ધણે અંશે વકરેખાઓને જોઈ છે. એને લીધે આપણે કુદરતમાં ધૌડીક જ સીધી રેખાઓ જોઈએ છીએ અને તે સીધી લીટીઓને પણ વળી તૂટક (broken) જેવી જોઈએ છીએ. દરજાત તરફ પાર્શ્વ દૃષ્ટિમાં યશી રેખાઓ સીધી છે, પરંતુ તે તેની બહાર દેલાતી શાખાઓને લઈને લાગેલી છેડાઓથી અને ગાખી જેવી દેખાય છે. તેમ જ માનવકૃત વસ્તુમાં ધણી વેળાએ સીધી રેખા દેખાય છે તો યે તેમાં જગ જગાં લંબાણ તો હોય છે જ. દાખલા તરીકે અસ્તંગની ધાર તદ્દન સીધી દેખાય છે, પણ એ જ ધારને સૂક્ષ્મદર્શક કાચમાંથી જોતા તે કર-વડના ઢાંતા જેવી દેખાશે. એટલા જ માટે ચિત્રકળામાં સીધી રેખાઓ અને તે પણ અતિ ચોક્કસ અથવા

કડક ધારવાળી રેખાઓ ચૂંટાતી નથી. ચિત્રની રેખાઓમાં થયેલા અથવા લંબ અવરણ હોયો જોઈએ, પરંતુ તે પ્રકટ દેખાઈ આવે તેવી રીતે પાછું ન હોયો જોઈએ. એ રેખાલંબ બહુ જ સફાઈદાર હોયો જોઈએ. જો તેમ ન થવા પામે તો પછી રેખાઓ બને જ સખ્ત અને અગમી બની જાય. એવી રેખાઓ તો ‘જુઓ, અમે રેખાઓ છીએ’ એમ બલે મોટા અવાજે પ્રેક્ષકોને કહેતી, અપરંકારી (unrefined) લાગે છે. માત્ર સૌંદર્યનાં કાન્જે જ રેખાઓ વિશુદ્ધ હોવી જોઈએ નહિ; આકારોની નૈસર્ગિકતાને ખાતર પણ રેખાલંબ સફાઈદાર નીવડવો જોઈએ, એમ સહેજે વિચાર કરતાં પણ આપણને સમજાય એવું છે.

આટલા જ માટે એકાદ ચિત્રનું અવલોકન કરનાં રેખાંકનના મંબધમાં પ્રેક્ષકોએ જે સમજવાનું છે તે એ કે તે ચિત્રમાંના આકારો બલે ચોસલાં હોય એવા ખાસ રેખામય આખને લાગવા ન જોઈએ. હા, આકૃતિઓ ‘સુરેખ’ હોય પણ તે કારણે રેખાંકન એવું ન હોવું થતે કે પ્રેક્ષકનાં નેત્રો રેખાઓ વચ્ચે ઘેરાઈ રહે. તે એવું હોવું જોઈએ કે નેત્રો આકારની આસપાસ સહેલાઈથી ફરી વળે. ચિત્રનો જે ખાસ વિષય હોય અને ચિત્રને લગતી જે મૂળ ધારણા હોય તેની અસર-કારક છાપ ઉપરિચિત કરવામાં જે રેખાંકન આડખીલી-રૂપ નહિ પણ સહાયક થાય તે રેખાંકન ઉત્તમ પ્રકારનું કહેવાય. જુઓ, મહાન ચિત્રકાર રેફાએલેનું ‘Sistine Madonna’ (પુસ્તક વચ્ચેની આર્ટ પ્લેટોમાં) મેડોનાનાં જન્મતલાનાં ચિત્રોમાં એ સૌથી સુંદર ગણાતું મેડોના-ચિત્ર છે. એવું રેખાંકન ખાસ વખાણવાલાયક છે. એ રેખાંકન આપણને ખેંચતું હોય તેના કરતાં સ્પર્શતું વધારે લાગે છે. એવી વકરેખાઓ કેટલી વિશુદ્ધ છે! રેખાલંબ કેટલો નાજુક છે! વળી વિષયને યોગ્ય લાવના બિન્ની કરવામાં પણ એ રેખાંકન કેટલું ઉપયોગી છે!

સખ્ત રેખાઓ

પ્રાચીન ઇટાલિયન ચિત્રકળામાં, જેને આપણે સખ્ત રેખાંકન કહીએ છીએ તેને મુખ્ય અગ્રંથ આપવામાં આવતી હતી. ત્યાં, ચિત્ર પાડવાનું હોય ત્યારે સૌથી પ્રથમ ઘટ્ટ બાહ્ય રેખાઓ દોરાતી અને પછી એ રેખા-



‘એ યંગ લેડી’ સખત રેખાદર્શી ચિત્ર ચિત્રકાર એક અત્યંત ક્યેમિસ્ટ કલાકાર. અગાઉ આ ચિત્ર બર્લિનના રૅટલ મ્યુઝિયમમાં હતું

એની વચ્ચે સપાટ રીતે રત્ન પૂરી દેવામાં આવતો તે સમયના ફ્લોરેન્સાઈન (ફ્લોરેન્સના) ચિત્રકારો આગળ-માં કલામ અને શાહી વડે આકૃતિઓની ખાસ રેખાઓ અને તેની સર્વ વિગતો, વસ્ત્રપરિધાનની બધી બારીકાઈ અને પૃષ્ઠભૂમિના દેખાવ સુદ્ધ દોરતા અને પછી જ પીઠી વડે તેમાં ગમપૂરણી કરતા

આને લીધે એ ચિત્રોની રેખાઓ ભરે તથા ખાસ લક્ષ્ય ખેંચનારી પરંતુ અસ્વાભાવિક થવા પામતી. દષ્ટાંત તરીકે ખ્રિસ્તી મત કલાકાર દ્વારા ફિલિપો લિપ્પીનું Annunciation અને વેરોનીઝનું Mars and Venus ચિત્ર લોકો એ બનેલા દેખીતી સખત રેખાઓ સહેલાઈથી જોઈ શકાય છે. વાચકોને રેખાકંનની આ પ્રાચીન ખામીને ખ્યાલ આવે તેટલા સારું એક અત્યંત

ફ્લેમિશ ચિત્રકારનું ‘A Young Lady’ અહીં રજૂ કર્યું છે. જોકે મૂળે તો એ ચિત્ર રંગીન છે, છતાં બાળ્ય રેખા દેટલી સખત લાગે છે! ખાસ કરીને ચિત્રાકૃતિ સીના ગળાના પાછલા ભાગની પાંડ સુધી નીચે ઊતરી આવેલી રેખા દેટલી બધી સખત દિવા રપટ દેખાઈ આવે છે. આવા સખત રેખાકંનને લઇને આકારો ચોસલાં (blocky) કે કક્કાચોના રૂપમાં દેખાય છે, જે અકુદરતી લાગે છે; કાન્ય કુદરતમાં આપણે આ રીતની રેખાઓ જોતા નથી. હા, રેખાઓ વડે આકૃતિઓની અર્થાંતરો ખ્યાલ મળવા જોઈએ, પરંતુ તેમ કયા જતાં નેસર્ગિકતાનો ભાવ ન થવો જોઈએ. પૂરે આમ થતું, પણ સમય જતાં, તે પછીના કલાકારો સમજી શક્યા કે સખત રેખાઓ પાછા વિના પણ અર્થાંતરો ચોક્કસ બની શકાય છે.

આ ‘A Young Lady’ના ચિત્રમાં આવી સખત રેખાને લીધે સીના ચહેરો સુંદર પારંગે દેવા છતાં સીની પ્રતિમા પૃષ્ઠભૂમિના ઉપર ચોડી દીધી હોય એવા જ લાસ થાય છે એવા ચિત્રકારોની કૃતિઓને દિશ્યા, રૂબેન્સ અને રેખાની કૃતિઓ સાથે સરખાવતા બહુરો કે આ વિધાનમાં દેટલી લખ છે. દિશ્યાં રેખાં અને રૂબેન્સનાં ચિત્રોમાં આવી સખત રેખાઓનો દેખીતો અભાવ છે. એમની કૃતિઓમાં રંગો બહુ બાળ્ય રેખાઓના પિંજરમાં ફેર પુરાયેલા હોય એવા દૃઢ પ્રકારે રેખાબદ્ધ થયેને બદલે એકબીજામાં સમતાપૂર્વક ભળી જતા હોય એવું લાગે છે. સાચું રેખાકંન એવું હોતું જોઈએ.

કુદરતમાં કક્કાઈવાળા રેખાદર્શનને રથાન ન હોય, પણ ચિત્રોમાં આકારોને પ્રત્યક્ષ કરી બતાવવા માટે તો રેખાઓને લાલ્લા વિના છુટકો જ નથી. ભલે એમ કહેવાતું હોય કે રેખાઓ બીજી કઈ નહિ પણ ભિન્નભિન્ન રંગોના ઝોંકેએ સથેના મેળાપનું સ્વાભાવિક પરિણામ છે. વળી એક રંગની હદ તે પાસેના બીજા રંગનો આરભ હોઈ તે કાઈ રેખા ન કહેવાય એ વાનને પણ આપણે તર્ક તરીકે સ્વીકારીએ, તો ય ચિત્રજગતની અન્ય આકારસંચય કરવા માટે વિધિપુરાસર દોરેલી રેખાઓ કે રેખાકંનને ગ્યાન છે અને છે જ. રેખા, વેલ્કે, રેખાંસ અને ટર્નર આદિ દેટલાક કલાસ્વામી-

ચિત્રકળામાં રેખાંકનનું સ્થાન અને સૌંદર્ય

ઓની ચિત્રકૃતિઓમાં, રંગમાં રંગ એવા સદૃશ્યોંધ અનુભૂત છે કે એક આકારને બીજા આકારથી ભુલે પાડતી રેખાઓ જેનું ત્યાં કરું દેખાતું નથી, પરંતુ વાસ્તવમાં તેઓ ત્યાં છે જ. માત્ર એ સિલ રીને દેખાતી નથી. આનું સદૃશ્યોંધ પરિણામ દેવગ તેમની કળાવાં પીછીની ખુખીને આભારી હોય છે. એ પીછી વડે તેઓ બહુ નાભુકાધિથી આકારેની કિનારીઓની નૈસર્ગિકતા પથરાયેલી અને ઝાંખી (blurred) દેખાડી શક્યા.

૮ ત્રણ પ્રકારનું રેખાંકન

ભુલભુલ ચિત્રકાગે પોતપોતાની અંગત પ્રતિ અને વિષય પ્રમાણે વિવિધ પ્રકારનાં રેખાંકન કરે છે. એમાં ત્રણ પ્રકાર ભણીના છે: પહેલામાં સાદુ અને એસલાદાર (blocky) રેખાંકન આવે છે; બીજામાં ચિત્ર-દર્શી અને અચ્છ (finicky) રેખાંકન ભણ્યાઈ આવે છે. ત્રીજામાં વિશાળ અને વિચારવેન (broad and rational) હજનું રેખાંકન નજરે પડે છે. આ ત્રીજા છેલ્લા પ્રકારમાં ચિત્ર તો માત્ર સમગ્ર દર્શનની શોભા પૂરતી તેને વશ થઈને રહેતી મર્યાદિત અને આછી હોય છે. દર્શન તરીકે જો તમે માધ્યકલ એન્કોસો ફૂલ Creation (સર્જન)નું ચિત્ર ભુલો તો મોટી મોટી પ્રત્યંક આકૃતિઓની ભવ્યતા વચ્ચે વિચન તો નહિ જેવી જ આલેખેલી જોવા મળશે. એ વિશાળ હજનું રેખાંકન ચિત્રકારની વ્યક્તિગત શૈલી (style)ને આભારી છે, ત્રણે પ્રકારના રેખાંકનને ભુલ ભુલ ચિત્રકારો પોતાની અંગત લાગણી અને વિષય પ્રમાણે કૃતિઓમાં દર્શાવે; પરંતુ એ સર્વે પ્રકારે વિષે આ એક લક્ષણ તો ન જ ન્નેઈએ. એ લક્ષણ તે રેખાંકન રજૂપણે દેખાઈ આવે તેવું અને એક ભાતનું અનાકર્ષક દરજ્જે ભેગું કરનારું હોય છે. આથી ભેગું પ્રખ્યાત મોહક ચિત્ર Cupid captive લો. સરસ મંપૂર્ણ કહેવાય એવું એનું રેખાંકન છે. એ આપણને આકર્ષે છે, આપણું દિલ જીતી લે છે, પણ એનું રેખાંકન રજૂપણે દેખાઈ આવે તેવું રેખાગદ્ધ નથી, તેમજ એ અવિરુદ્ધ કે અસંગત રેખાંકન પણ નથી. કળા એ ચિત્રની નમ્રતા ઉપરથી હોડતાં બ્રહ્મ થઈ નીચે નથી મગડી. તેમાં અસ્વચ્છતા કે અસમાનતા પણ નથી. અને તેથી જ આ પ્રખ્યાત નમ્રચિત્રકૃતિ ચિત્રગજનમાં મહાન અને મહત્વની લેખાય છે.

સરસ રંગકાર્ય પણ અકુદરતી રેખાંકન

ચિત્રકારોમાં કેટલાક કળા સાગ રેખાકાર હોય છે, કેટલાક ધણા સારા રંગકાર હોય છે. પરંતુ બંનેમાં પારંગન ચિત્રકળાના ઉત્તારો તો થોડા જ હોય છે. અનેક ચિત્રકારો રંગપૂરણીમાં અને તેજાવાની ચોક્કસતા દર્શાવવામાં એકા હોય છે. પણ રેખાંકનમાં તેઓ વધતાઓજ નવગા હોય છે. તેમની રંગચૂંટણી અને રંગપૂરણી તદન ખામીરહિત હોવા છતાં રેખાંકનની રૂબાણમાં એકા કુશળતાને કારણે તેમની આકૃતિઓ આપણને અકુદરતી લાગે છે. તેમની માનવકૃતિઓના ચરણ, બ્રૂમિને અડીને રહેલાં હોય છતાં, આપણને એવો જ લાસ થાય છે કે જાણે તે જમીનથી અલગ હવામાં અદર રહેલાં છે. વળા ક્વચિત તેમણે દોરેલા અવયવો બેટાગ નહિ તો ફૂલેલા નજરે ચડે છે, અથવા ગ્રાણુ ચિત્રાના અચેતન અને કાલ સમય વડ દેખાય છે.

‘મોડેસ્ટ’ (આધારભૂત માનવપાત્ર)ની

રેખાંકનને સહાયતા

પૂર્વે અમાને કારણે રેખાંકન મંદમંદી આવ્યા હજન ગ્રા પ્રકળ થતા. વર્તમાન યુગ જો કે એ વાતમાં ધણો જ મુધયો છે, છતાં તદન જ મુક્ત બની શક્યો નથી; તો પણ આગનું રેખાંકન, અસંગતકે હજન અને સરળ, એવું ચોખ્ખામય બન્યું છે. તેના બે કારણો છે. એક તો અગરચનાને લગત રેખાંકનની સમગ્ર આપનાં શાસ્ત્રીય પુરાંકો તથા ચર્ચાવિચારણાની સમગ્ર અને બીજું, ચિત્ર પાડતી વેળાએ ચિત્રકારોની નજર સામેના માનવઆકારો અથવા ‘મોડેસ્ટ’ની હાજરી. આમ છતાં પ્રત્યેક વેળાએ આગનું રેખાંકન બારીક અને વેધક બની શકતું નથી. ખરું જોતા આપણે આટલું તો સ્વીકારીશું કે આકારોની વચાચના અને તેમની વિવિધ રિથિતિને તથા પ્રતિને આગનો ચિત્રકારવર્ગ સચોટપણે લખતી શકવા જેટલો લાગક જન્મે છે, પરંતુ ઉન્નત કહેવાય એવી સહમત અને વિશુદ્ધતર પ્રેરણાશક્તિ જે રેખાંકન માટે અનિવાર્ય ગણાય તે તો ઘણા થોડા પ્રખ્યાત ચિત્રકારોમાં જ જોવા મળે.

રેખાંકનને ફેટાચાકીની સહાયતા

સાર્થક અભ્યાસ અને ‘મોડેસ્ટ’ની સગવડ ઉપરાંત સાંપ્રત સમયની ચિંતાનમય અંરૂપિતિએ પણ રેખાંકનમાં

ચોક્કસાઈ તથા સૌન્દર્યની વિશેષતા લાવવામાં કાંઈ ઓછા ભાગ ભગવ્યો નથી. જેને આપણે અંગ્રેજીમાં 'instantaneous photography' કહીએ છીએ તેના પ્રતાપે આજના ચિત્રકારો સૌથી સરસ રીતે પ્રાણીઓની ગ્રિહિતિ અને ગતિનો ખ્યાલ ધરાવી શકે છે. દર્શન તરીકે અમુક પ્રમંડે અને અમુક પળે દેહના ઘેઘાના કે કાંઈ અન્ય પ્રાણીના પણ તથા એક કેવાં દેખાય છે તેનું તેમને પૂરું જ્ઞાન આપી થવા પામે છે. એ રેખાંકનમાં અવશ્ય ઊપયોગી થઈ પડે છે.

રેખાંકન અને અંગરચનાનો અભ્યાસ

જેમ 'મોડેલ્સ' અને 'ફોટોગ્રાફી' તેમ અંગરચના-શાસ્ત્ર (anatomy)નો અભ્યાસ રેખાંકન સારું ખૂબ જ ઉપકારક થઈ પડે છે એમાં કશો શક નથી. સુંદર રેખાંકન માટે અંગરચનાનો અભ્યાસ યથાદર્શનના જ્ઞાન જેટલો જ અગત્યનો થઈ પડે છે. ચિત્રકળામાં આ અંગરચનાશાસ્ત્રના શિક્ષણની ત્રી પ્રથમ અગત્ય સ્વીકારનાર પ્રખ્યાત ચિત્રકાર એન્ડ્રિયો પોલાઈયુલો હતા. એનું Saint Sebastian નામે મહાન ચિત્ર આજે પણ લાનની નૈશનલ પિક્ચર ગેલેરીમાં વિગળજ્ઞાન છે. એણે અતિશય શ્રમ લઈને આ વિદ્યા મંપાદન કરી હતી. તે વેળાએ અંગરચનાતાનને લગતા અનેક બેદાહિયા હજી બાકી હતા.

દરેક ચિત્રકારને એ શાસ્ત્રનો નિષ્ઠ પરિચય હોવો જ ધરે. રેનાંબ્રસ જેવો સમર્થ ચિત્રકાર એમાં પારંગત ન હોવાને કારણે તેના ચિત્રોમાં માનવાકૃતિઓના અંગ-ઉપાંગ આદિ અવલોકના પોતાના કથાશબ્દો આલેખન માટે તેને સોક થતો. એથી ઊલટું માઈકલ એન્જેલો જેવો જગપ્રસિદ્ધ શિલ્પકાર આ વિદ્યામાં પ્રવીણ હોવાને લીધે નહીં તેમજ વસ્ત્રાર્હિત માનવરૂપકૃતિ એટલી તો તદ્દશ આલેખતો કે, ત્યારે ને આજે પણ તે મંપૂર્ણ ને આદર્શ રૂપ ગણાય છે. Sistine Chapelની છત ઉપર કંડારેલી પ્રિન્તી પીર-પગબરોની, મંડ-સાધુઓની અને વીર-વીરગનાઓની પૂજ્ય આદર્શભાવ પ્રકટાવતી ભવ્ય, મહાકાય ભવમીઠી પ્રતિમાઓનું સર્જન એ કલત્યામી કરી ગયો તેનું સળગ કારણ, એક તો એનો અંગરચનાનો ઊંડો અભ્યાસ અને ખીલું એનું અદ્ભુત પણ મંવમી દર્શ-કૌશલ.

એની પછીના ડેનિયલ, ડૉ. વોટર આદિ શિષ્યોએ આ પ્રયંક પ્રતિમાઓની અનુકૃતિઓ કરી ખરી, પણ એમ કરવામાં માઈકલ એન્જેલોની જેમ એ મૂર્તિઓને વિગ્નન રૂપ આપવા જ્યાં તેમણે રેખાંકનમાં ઘટ વાળ્યો. પરિણામે અત્યુક્તિમય માંસપેશીઓથી ભરપૂર શરીરોનું પ્રદર્શન કરવાનો દેવ તેમણે વહોર્યો. આમ રેખાંકનમાં અકુશળ હોવાથી તેઓ પ્રયંકકાય પ્રતિમાઓની બળ્યતાનું તથા તેની સ્વસ્થતાનું જ્ઞાન પ્રેક્ષકોને કરાવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યા.

વસ્ત્રસંલિખત આકૃતિઓ માટે પણ અંગરચનાના જ્ઞાનની આવશ્યકતા

કેવળ નહીં જ નહિ, પરંતુ વસ્ત્રાભાષિત માનવાકૃતિઓ ચીતરવા માટે પણ સરસ રેખાંકન સારું માનવદેહરચનાના શિક્ષણની અગત્ય સીકામાં વિના છૂટકો નથી. ચિત્રમાંનું વસ્ત્રસંલિખત અંગરેખાંકન પણ ખૂબી-દાર દેખાતું ધરે, કે જેથી પ્રદેશને વસ્ત્ર પાછળ ઢંકાએલા અવલોકના અસ્પિન્ધની તેમજ તેમની ગ્રિહિતમયતાની કપના પણ જાનખર આવી શકે. દર્શન તરીકે કપડાંની બાન દેખાતો હાથ સુરેગ છે કે સપાટ છેડા જેવો બેડાગ છે, તેનું વસ્ત્રપરિધાનનું સરસ રેખાંકન અંગરચનાના જ્ઞાન વિના કાગળ કે કંનવાસ પર આલેખતું અશક્ય છે. વસ્ત્ર ઉપરાંત ચિત્રોમાં પક્ષા હોય, ગાયર હોય, સેન્જીશિયન ચાદર, ચારમા કે પાટલીશ્વર ગભા, કમ્બા અને બેરદાર ધાધગ હોય, શાલકુશાલા હોય, દેહને વીંટળાઈ વણેલાં લીના વસ્ત્રોની નાની-મોટી કર-ચલીઓ હોય, એવી એવી વસ્ત્ર નીચેની ગમે એવી આકૃતિઓ હોય, તેનો ખરો ખ્યાલ પ્રેક્ષકને થોડા રેખાંકન જ્ઞાન આપવો એ એક અનુપ કુશળ રેખાકારની ખરી અને મહત્ત્વની કસોટી છે.

‘રેખામય યથાદર્શન’

રેખાંકનના વિવેચનમાં ‘રેખામય યથાદર્શન’ (Line near perspective) નો પ્રશ્ન વિચારવો જરૂરી છે. આ રેખામય યથાદર્શન એટલે શું? કે જેમાં રેખાઓ વડે નક્કર વસ્તુઓના આકારો અને તે આકારો આંખથી કેટલા દૂર છે એને લગતું અનુદર્શન એક સપાટ ભૂમિકા ઉપર યથોચ પાડી બતાવાય તેને ‘રેખામય યથાદર્શન’ કહેવામાં

આવે છે. ચિત્રમાં સપાટ ભૂમિકા ઉપર લંબાઈ તથા પહોળાઈ સાથે જોડાઈ પડ્યું બનાવવાની હોય છે. આ જોડાઈ રેખામય યથાદર્શન દ્વારા બનાવી શકાય છે.

નૈસર્ગિક અને વૈજ્ઞાનિક રીતે આ રેખામય યથાદર્શન દર્શાવી શકાય. પહેલામાં ચિત્રકારને નેન-આધારે ક્રિયા કરવી પડે છે; બીજામાં નિયમો અને સિદ્ધાંતસૂત્રોને આધારે. આ વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિની શોધ આગમ્ય ચિત્રકારોને રેખામય યથાદર્શન માટે બધો આધાર પોતાનાં નેત્રો પર રાખવો પડતો. ત્યારે કાળજીપૂર્વક વસ્તુનિરીક્ષણને લઇને કેટલીક વેળાએ તેમનું રેખામય યથાદર્શન ખરું પડતું, તો વળી કોઈ વેળા આકસ્મિક જ એવું આલેખન યથાયોગ્ય થયું; પરંતુ આમાં નિરીક્ષણશક્તિ અને દૃષ્ટિઆપાર પૂર્ણ ન કેળવાવાને કારણે એ યથાદર્શન વધતું-ઘટતું વિદ્યુત અને કૃત્રિમ જણાતું. એટલે જ પ્રાચીન યુગનાં ધર્મો ચિત્રો વિચિત્ર તેમજ અસમ્યક્શી ચીનરાવા પામતાં. કોઈ વાર સપાટ ભોંય જીવી દોવાય જેવી દેખાય, તો કોઈ વાર ઘરનો ઝોરો જમીનથી ઉપર ચડી ગયો હોય તેવો દેખાય. કોઈ વેળાએ ઊપરાના ખૂણિયા, એક અહીં તો કોઈ અબજ એવા અસમાન અતરે જણાય, તો વળી કોઈ વાર મેજ ઉપરથી વસ્તુઓ નીચે ગળડી પડતી હોય તેની જણાય. કોઈ વેળા મકાનનું સ્થાપત્ય બગાડતું હોય તો તે મકાનની તજક આલેખેલાં માણસો! કાં તો વૈતિમાં હોય કે કાં તો રાક્ષસો જ હોય!

આવી અગજકતા ટાળનાર ચિત્રકાર તે ફ્લોરેન્સનો બુસેલો. નેત્રો પર બધાં મદાર બાંધવાને બદલે એણે રેખામય યથાદર્શનને લગતા મૂળ સિદ્ધાંતો શોધી કાઢ્યા. લાનની નૅશનલ ગેલેરીમાં વિરાજતું એવું 'Battle of S. Agnatio' એને લગતા એના સતત શ્રમનો સરસ પરિણામ છે.

રેખામય યથાદર્શન (linear perspective)ની બાબતમાં કુશળ જ નહિ પરંતુ મહાન ચિત્રકારો પણ ચોક્કસ નિયમો અને સૂત્રોને તમામ વક્ષાધરીથી વળગી રહીને કામ લેતા નહિ. પરિણામે એમની કૃતિઓ પરનો આધાર જરો મઢી ધારેલી સફળતા પ્રાપ્ત થતી નહોતી. તેઓ એ જાણના હોવાથી મોટે ભાગે અનુભવી દોરવાતા અને પોતાને અનુકૂળ એટલો જ યથાદર્શનીય રેખાંકન વિધાનો આધાર લેતા.

સંપૂર્ણ ચોક્કસ નહિ, પણ જરૂરજોગી ચોક્કસાઈ દર્શાવતાં રેખાંકનોની આવશ્યકતા

કેટલાક ચિત્રકારો રેખાંકનને કુદરત પ્રમાણે એકદમ ચોક્કસ આલેખે છે, બ્યારે કેટલાક એ ચોક્કસાઈમાં માનના નથી. તેઓ સમજપૂર્વક, કુદરતથી સંજોગ વેળા બદલે રેખાંકન કરે છે. મૂળવસ્તુઓ સાથે જરૂરજોગી મંથંધ-કારી ચોક્કસાઈ (relatively correctness) બનાવાય એટલો મંતોય તેમને માટે પૂરતો હોય છે. પ્રમાણ અને ગતિ બનાવવામાં રેખાંકન સરસ બન્યાને ખ્યાલ તેમને હોય છે. તદ્વિપરીત બધા વિશુદ્ધ પ્રકારનું રેખાંકન થયું હોય ત્યાં પછી સફળ રેખાકાર તરીકે આપણે તેમની ગણના કરી શકીએ એટલા કુશળ ચિત્રકાર તો તેઓ હોય છે જ.

પરંતુ આનું રેખાંકન કરવું એ કાંઈ સહેલ વાત નથી. ધણુ જ થોડા રેખાકારો તેમાં મંધૂર્ણતા દાખવી શકે છે. મહાનમાં મહાન રંગકારો (colorists)નાં કેટલાંક રેખાંકનો, બાહ્ય રેખાઓ અથવા વિગતદર્શી રેખાઓ આલેખવામાં ખામીખરેલા જણાયા છે! માઈકલ એન્જેલો અને ટીસા આદિ ચિત્રકારોની કૃતિઓમાં પણ રેખાવિષયક ક્ષતિઓ અછતી રહી નથી. આ મર્યાદાને કાગળે કેટલાક કળાકારો રેખા કરતાં રંગ ઉપર વિશેષ લક્ષ આપતા થયા છે, એટલુ જ નહિ પણ રંગકાગની અપેક્ષાએ રેખાંકનને જીતવતું સ્થાન આપવા તરફ તેઓનું વિશેષ વલણ જણાય છે.

એક અને સૌથી સુંદર રેખાંકન ક્યારે લાગે

કોઈ ચિત્રમાટેના રેખાંકનના સૌન્દર્યને પામવું હોય તો શુ જોવું અને શું તપાસવું, તે વિષે જરૂરી વાતો આપણે વિચારી ગયા; પરંતુ શ્રેષ્ઠ પ્રકારના રેખાંકન વિષે એક છેલ્લી પણ અગત્યની વાત પ્રેક્ષકોએ સમજવા જેવી છે. જો તેવા સરસ અને યથાર્થ રેખાંકનને એક બનાવવું હોય તો, પ્રેક્ષકને તેમાથી કાવ્ય નીળગતુ હોય એવું લાગે તેવું એ બનવું જોઈએ. એમાં જ ચિત્રનું રહસ્ય સમાયું છે. પ્રત્યેક મહાન કળામાં આ કાવ્ય અથવા મોહિનીની અગત્ય ગદ્દે છે. આ કાવ્ય નીતરતું કઈ રીતે જોઈ શકાય તે પ્રેક્ષકને શીખવી ન શકાય. તે તો ચિત્ર જોતાવેલ જ એણે પારખીને અનુભવવું રહ્યું. પ્રત્યેક મહાન ચિત્રકૃતિમાં એવું એક અદ્ભુત, સુંદર,

પારદર્શક તત્ત્વ છુપાયું જ હોય છે. જેમ ચાંદનીના સૌમ્ય રૂપેરી પ્રકાશ હેઠળ, અસંખ્ય આકારોનું સૌન્દર્ય આપણને કોઈક સ્વપ્નાપ્રદેશમાં ધસી જાય છે તેમ રેખાઓમાંથી અને રંગમાંથી ઝરતું કાવ્ય ચિત્રપ્રેક્ષકોને કાંઈ ઊંડા રહસ્યના ઉચ્ચ વાતાવરણમાં લઈ જાય છે, કોઈ અર્થ દિવ્ય સ્થિતિમાં તેને મૂકી દે છે. સમય અને સ્થળના અનંત અવકાશમાં મધુર ઝાલાં ખાતો કરી મૂકે છે.

સર્વોત્કૃષ્ટ પ્રકારના રેખાંકનનું આ સૌન્દર્ય અને મહત્ત્વ છે!

અનુકરણ-શૈલીકરણ-અર્થનિરૂપણ

પ્રત્યેક કળાનું મૂળ પાયાદૃષ્ટ તત્ત્વ તે કુદરતનું અનુકરણ (imitation) છે; પછી તેમાં તેના કર્તાનું અંગત શૈલીકરણ (stylisation) અને અર્થનિરૂપણ (interpretation) ઉમેરાય છે. અલગત, એમાં અનુકરણનું તત્ત્વ વધારે હોય છે, અને હોતું જ જોઈએ. આ અનુકરણપ્રિયતામાંથી તો માનવીને આકૃતિઓ દોરવાનું સમર્થ અને તેમાંથી જ રેખાંકન જન્મ્યું, ખીલ્યું ને વિકસ્યું. એટલા જ માટે ચિત્રનું રેખાંકન જોતાં પ્રેક્ષકે એમાં અનુકરણ પૂરેપૂરું નહિ પણ પૂરતું થયું છે કે નહિ એ વિગત ધ્યાનપૂર્વક તપાસવી ઘટે. અનુકરણ જો પૂરેપૂરું હોય તો પછી ચિત્રકળા ફોટોગ્રાફીમાં બદલાઈ જાય. એ જોવા બાદ પ્રેક્ષકે એ ચિત્રકારની અગત શૈલી કેવી છે અને જે આકૃતિ કે ચિત્રનું રેખાંકન થયું છે તેને અર્થ એમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે કે નહિ તે પણ મોંઘડું, સરસ રેખાંકનમાં અનુકરણ, શૈલીકરણ અને અર્થનિરૂપણનું પ્રમાણ કેટલું હોતું ઘટે એ પ્રશ્ન પણ અસ્થાને નહિ ગણાય. અલગત કાંઈ તદ્દન નક્કી પ્રમાણ તો એ વિશે કોઈ શકે જ કેમ કે પરંતુ કેટલાક કળાપ્રતિષ્ઠિના મતે એમાં કુદરતના અનુકરણનું પ્રમાણ હવે ટકા, શૈલીકરણનું ૩ ટકા અને અર્થનિરૂપણનું ૨ ટકા જેટલું ઉચિત ગણાય. રેખાંકન અથવા તો સમગ્ર ચિત્રમાં આ ત્રણે તત્ત્વોના પ્રાણપૂરક અસ્તિત્વને લઈને જ ચિત્ર ઊભારદાર થવા પામે છે અને જીવંત લાગે છે.

કોણ ચટે, રંગ કે રેખા ?

આપણે જાણીએ છીએ કે ચિત્રકળામાં રેખા અને રંગ બંને પોતાનાં સ્થાન ધરાવે છે. ચિત્રમાં એ બંનેની

અગત્ય પણ આપણે સમજી શકીએ છીએ. ચિત્રકળામાં રંગ અને રેખા વિશે પક્ષકાર ચિત્રકારો એકમતવાળા હોઈ શકતા નથી. આમાં એક પક્ષે ચિત્રકારો રંગકામનું વિશેષ મહત્ત્વ સ્વીકારે છે, બ્યારે બીજા પક્ષે રંગ કરતાં રેખાંકનનું વિશેષ મહત્ત્વ ગણાય છે. આમ રંગકારો રેખાકારોને ઉતારી પાડે છે અને રેખાકારો રંગકારોની અવગણના કરે છે.

દૃષ્ટાંત તરીકે રંગપક્ષના એક કળાકારે લખ્યું છે કે : Where all other delights in painting fade away; one at last realizes that Colour-is the all in all, the Alpha and Omega of art.'

એના ઉત્તરમાં Charles Blanc નામે એક ફ્રેન્ચ લેખકે રેખાકારોના પક્ષે લેતાં લખ્યું છે કે :

Drawing is superior to colour because with drawing we can express without colour, all our thoughts.'

ફ્રેન્ચ ચિત્રકાર Ingres આ વાતને ટેકા આપે છે કે : 'Drawing is the integrity of art'. 'રેખાંકન એ જ ચિત્રનું સત્ય છે.'

રેખાંકનનું વિશેષ મહત્ત્વ

હવે ત્યારે આ બેમાંથી ખરું શું અને કોણ કે હકીકતમાં રંગ અને રેખા બન્ને અગત્યનાં છે. ચિત્રકળામાં એ બંનેને સ્થાન છે; પરંતુ વારત્તમાં ચિત્રકળામાં રેખાનું મહત્ત્વ રંગ કરતાં ઘણું વિશેષ છે, એની ના પાડી શકાય એમ નથી. સામાન્યપણે ફક્ત ઉપર પહેલાં પેન્સિલથી રેખાઓ આલેખાય છે, અને પછી જ તેમાં રંગપૂરણી થાય છે. અલગત, આકૃતિને વિશેષ અર્થવાહી બનાવવામાં રંગ કામે લાગે છે, પરંતુ માત્ર પેન્સિલથી પણ સફેદ કાગળ પર એકાદ વિચાર કે ખ્યાલને સહેલાઈપૂર્વક વ્યક્ત કરી શકાય છે. આપણે એમ નથી કહેતા માગના કે ચિત્રકળામાં રંગને સ્થાન જ નથી. ના, આપણે તો આગળ વધીને કહીશું કે ચિત્રકળામાં : ગ તો વધારાનાં સૌન્દર્યની મરજ સારે છે. પણ બે વચ્ચેની સરખામણીમાં રેખાની અગત્ય, તેની મહત્ત્વના કારણે રંગનાં કરતાં ઘણી વિશેષ છે. લુઓ કે ચિત્ર બના-

વનાં પહેલાં ચિત્રકાર, ચિત્રના વિષયનો, તેના ઉદ્દેશનો તથા ચિત્રરચના વગેરે અતેક વાતોનો પ્રથમ ખ્યાલ મનમાં નક્કી કરશે. પરંતુ બ્યાં એક વાર નિર્માણનું કાર્ય (execution of the picture) શરૂ થયું કે ત્યાં રેખાંકન સૌથી પહેલું અગત્યનું સ્થાન લેશે. એક સ્પષ્ટતા સાધું દર્શાવે લક્ષ્યો: નાનું સરખું એક પાદું જ લક્ષ્યે. એ એના રંગથી દીપશે, પરંતુ એ એની રેખાથી જ સમગ્રશે અને રેખાની મનહરતાથી જ એ વિશેષ શોભશે.

ટૂંકમાં, રેખા ખાતર રજ છે—રજ ખાતર રેખા નથી. રજ ન હોય તો કેવળ રેખાથી ચાલી શકે, પણ રેખા વિના રંગનાં તો ધાયાં જ પડે—કદાચ, રંગની પીંછી ચલાવી આકૃતિ ઊભી કરીએ તો યે આકારની અધોદ્ધ બાંધવા ખાતર રેખાની કલ્પના તો પહેલી જ કરવી પડે. આટલા ઉપરથી પણ, રજ ઉપર રેખાનું શ્રેષ્ઠ સહેજે સાબિત થઈ શકે છે.

પૌર્વાત્ય રેખાંકન

હવે પશ્ચિમને છાડીને આપણે પૂર્વ ભૂમી આવીએ, અને તેમ કરતાં આપણા દેશની ચિત્રકળાના રેખાંકનને પ્રગ્નાનુસાર થોડોક વિચાર કરીએ.

જેમ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું ચિત્રાંકન જુદું જુદું હોય છે, તેમ પ્રાન્તે પ્રાન્તનું અને દેશવિદેશનું રેખાંકન તે તેની ઢગળપણમાં વૈવિધ્યપૂર્ણ હોય એ સ્વાભાવિક છે. એ રીતે પૌર્વાત્ય રેખાંકન અને પાશ્ચાત્ય રેખાંકનમાં પણ ફેર છે, અને તે ફેર જણાઈ આવ્યા વિના રહેતો નથી. આજે ફેર દોરાનું મુખ્ય કારણ જ એ કે મૂળ-થો જ પાશ્ચાત્ય ચિત્રાંકનની કળા સમૃદ્ધર્થી (art of 'mass') છે, જ્યારે પૌર્વાત્ય ચિત્રાંકનની કળા રેખા-દર્શક (art of 'line') છે. પશ્ચિમનો કળાકાર ખેતાના ચિત્રનું અંવિધાન (composition) તેજજાયાના અને રંગના નિકટવર્તી સમૃદ્ધમાં યોજે છે અને એક આકારને તેની પાસેના બીજા આકાર સાથે ભેગવતી ચિત્રમાં અસર લાવે છે. પાશ્ચાત્ય ચિત્રાંકનમાં પરિમિત સીમાબદ્ધ રેખાઓનો અભાવ છે, જેથી આકારોનું સીમાદર્શન નિષ્પિંત દોરાને બદલે વિરોધ સ્પષ્ટ લાગે છે.

બીજા પક્ષે પૌર્વાત્ય ચિત્રાંકનનું સૌંદર્ય, આપણે જોને

‘મગની સુરેખ’ રેખાઓ કહીએ એની રેખાઓમાંથી ઊભી થયેલી આકૃતિઓના અર્થનિરૂપણ દ્વારા ભહેર થાય છે. વળી મોટે ભાગે એ રેખાઓ નિષ્ક્રિય હોય છે. બીજા શબ્દમાં કહીએ તો પૂર્વનો ચિત્રકાર નિયમ પ્રમાણે ચોખ્ખી રેખાને આચારપ્રિય (conventionalist) આવેબીને તે દ્વારા પોતાને જે કહેવું છે તે રજૂ કરે છે. આમ બોતાં પૌર્વાત્ય ચિત્રકાર પોતાની રેખાઓનાં ગુણલક્ષણમાં તેમજ તેને લગતાં હસ્તકૌશલ્ય (mannipulation)માં પશ્ચિમના કળાકાર કરતાં વિશેષ કુશળ પુરવાર થાય છે.

હિન્દી ચિત્રકારોને મળેલો જૂનો સુંદર વારસો

ચિત્રકળાને લગતો પશ્ચિમનો વિદ્યાભ્યાસ અને તેની અસર છતાં સાંપ્રત સમયના હિન્દી ચિત્રકારોનું અમુક હબનું સુરેખ ચિત્રાંકન પરખાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી. એ તો ભણે એમને પૂર્વ યુગોનો મળેલો વારસો છે. બૌદ્ધ ચિત્રશૈલીના ચિત્રકારોથી માંડીને તે આજ-પર્યંતની સર્વે ભારતીય ચિત્રશાળાના ચિત્રકારોની કૃતિઓ તપાસીએ તો તમને આ વિધાન સ્પષ્ટ થશે.

અર્જંતાનું ઉમ્મદા રેખાંકન

રેખાંકન વિષયક આપણા કળાકારોને મળેલો એ પ્રાચીન વારસો કેવો સુંદર અને કેટલો ક્રામતી છે તે આપણા ચિત્રકારોને અને કળાપ્રિય પ્રેક્ષકોને સુવિદિત છે. સુપ્રસિદ્ધ ચિત્રકાર શિલ્પત રવિશંકર રાવળે ‘અર્જંતાના કલામકપ’ પુસ્તકમાં જે ઉલ્લેખ કર્યો છે તે આ મંદર્ભમાં વિચારવા જેવો છે:

“દુનિયાના ઘણા મુલંકોની પ્રાચીન કળાનું સાધન રેખા છે, છતાં અર્જંતાના ચિત્રકારની રેખાએ જે કાઈ તરતો પકડ્યાં છે તે દુનિયાની બીજી કળાઓમાં જણાયાં નથી. અહીં પીંછી ઉપર કળાકારનું એટલું બધું પ્રભુત્વ દેખાય છે કે તેમાંથી કૃત્તી રેખા, લગ્ન પ્રમાણે જ સ્વરૂપ લેતી ચાલે છે. ગોળ કે ઘન આકૃતિઓને રેખામાં ઉતારવાની ક્રિયા તેમને સુસ્થાય થઈ મર્દ હતી એમ લાગે છે. અર્જંતાની ઉપસતી આકૃતિઓ, કયાંક સૂલતા મોતીદારો અને મુવાયમ વચ્ચે, કયાંક કૃત્તી નાસિકા અને શૂદ્ર ઉદ્દેશ, તો કયાંક ધાતુના મણિભૂષિન અગ્રજિત સુક્રેષ્ટ ઇત્યાદિ જુઓ ત્યારે જ તમને અર્જંતાના



સર્વનાશ

જેાક 'કુમાર'ના સૌજન્યથી

દશ રેખાઓનું બનેલું અંગનાનું એક અવતર રેખાંકન

ચિત્રકારનું આલેખન-સામર્થ્ય પ્રયક્ષ થાય. માત્ર રેખા-
ઓમાં જ માનવ-શરીરને આટલા બધા વૈવિધ્યથી આ-
લેખનારા ચિતારા જગતમાં ખીજે ભાગે જ મળશે.
લેશમાત્ર થયરાટ વગર, નિઃશંકપણે અને છટાપૂર્વક અર્થ-
ભાવ-સક્ષણથી મંપૂર્ણ ચિત્ર દોરનારા અગ્રતાનો એ
ચિત્રકાર, એ યુગને લક્ષમાં લેનાં, જગતને ધ્રષ્ટિ પથ-
ગમ્યર સમો જ ભાગે છે."

આપણાં પ્રાચીન હિન્દી રેખાંકનની સુંદરતાનો
મંપૂર્ણ ખયાલ ઉપર પ્રમાણે શ્રીકૃત રવિશંકર રાવળે,
થોડાક પથ સચોટ શબ્દોમાં બરાબર રજૂ કર્યો છે.

અગ્રતાનું રેખાંકન કેટલી હદ લગીનું ઉત્પદ છે તેનો
ખયાલ લેવા માટે અગ્રતાની પહેલા નંબરની ગુણની
પ્રખ્યાત ચિત્રકૃતિ 'નાગરાજ કાશીરાજનો સમાગમ'ની
શ્રી રવિશંકર રાવળે બનાવેલી અનુકૃતિ લુઓ. એમાં
માનવદેહોઆને બગબર દાખવતી એની વિધવિધ
વર્ણક રેખાઓ લુઓ. માનવપાત્રોના ચહેરા ઉપરની
ભાવનાઓ કહી આપનારાં નયનો, ભ્રમર, નાસિકા અને
આંધ્ર દર્શાવની વિધવિધ યોગ્ય રેખાઓ નિહાળો, એટલે
તમને એનાં રેખાસૌહર્ય અને મંગીનની પ્રતીતિ થશે.
એમાં આલેખેલા બધા જ ચહેરા ભાવદર્શી છે; તેમાં પથ
ઉપથી દારના કેટલાક ચહેરા તો એ વિષયમાં અર્થત
સુંદર છે.

**થોડીક જ રેખા: સરસ, સચોટ અને
છવતું રેખાંકન!**

ચિત્રમાં રેખાનું સામર્થ્ય કેટલું પ્રબળ છે! અગ્રતા-
ની ૧૭મા નંબરની ગુણનું ચિત્ર લુઓ. જેની આછીઆછી
નાનીનાની અને વળાંકોથી જ રેખાઓથી એ બનેલું
છે છતાં એ કેટલું બધું નૈસર્ગિક છે! કેવું જન્ય રેખા-
કન! સરસ અને સચોટ 'સર્વનાશ' થયો છે એવો મંદેશ
કહી દાખવનાં ચિત્રાંકનનું કદ રીતે વર્ણન કરવું? એને
મંપૂર્ણ સરસ રેખાંકન કહીએ તો ચે શું ખોટું છે!

આજનું સંસ્કારી અને સુંદર અગ્રતા રેખાંકન

સર્વશ્રી રવિશંકર રાવળ, રસિકવાલ પરીખ, કનુ દેનાઈ
(એમનું એક સુંદર ચિત્ર ફ્રાન્કની વચ્ચેની આર્ટસલેશમાં
આપ્યું છે.) એવાવાય સાહે, હજનવાય ભવદ આદિ સુન્દ-
રાનના ભણીના સુંદર કળાક્રસેનાં ભુદાંભુદાં ચિત્રો પર

ચિત્રકળામાં રંગનું સ્થાન અને સૌન્દર્ય

અપણુને દેખાતી પ્રત્યેક વસ્તુને રંગ હોય છે. વારી અથવા ખગીયાની ઘાસની બિછાતનો રંગ લીલો હોય છે. ચિત્રકારની ભાષામાં આ લીલો રંગ 'ખગીયાની બિછાતનો સ્થાનિક રંગ' થયો. ખગીયાની પત્રચાટના રંગ અને ફૂલોની કપારીઓના રંગથી જુદી પડતી એ સામાન્ય રંગછટા (General Hue) થઈ.

ધારે કે એ લીલી બિછાતની ધારે, હેરેરે પીળા રંગનાં ત્રીયાં ત્રીયાં ફૂલો (મોટાં મોટાં નહિ)ની તથા નાના નાના સુંદર પટાઓની રચના કરી છે, તો એ બિછાતનો રંગ તો લીલો જ લેખાશે. તદ્વપરાંત એ લીલી બિછાત ઉપર અમુક સમયે પડના તાપ સ્વરૂપપ્રકાશને લીધે એનો રંગ પીળાશ પડતો જણાય, અથવા તો આસપાસનાં શ્વેતની ડાવાઓને લઈને એ બિછાત કાંઈક નીલી (Blue) ઊંટવાળી દેખાય અને દૂરદૂરથી જોનાં લગભગ ગાંધારી (Grey) જેવી લાગે, છતાં એના સ્થાનિક રંગ લીલો જ ગણાશે.

આમ સામાન્ય રંગછટા કે એના સ્થાનિક રંગ ઉપરાંત તેજ/છાયાના કારણે અને આપણી આંખથી દૂરના કે પાસેના અંતરને લઈને તેના દેખાવમાં જે અનેક ફેરફાર થાય છે તેને પણ આપણે સાથોસાથ વિચાર કરીએ છીએ.

હવે આપણે એક ખીનું દર્શન લઈએ. એક રંગારો સુન્દરિ ઉપડના સંકેદ ટુકડાને નીલા રંગે રંગે છે. ગળાના પાસણમાં તેને અગ્રિમી, ઘેરી ઉપર સૂકવે છે. કપડું સૂકાઈ રહ્યા બાદ તે તેની પર છત્તો કરે છે એટલે આખાય કપડા ઉપર મનને એકધારે સરખો નીલો રંગ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. પરંતુ જ્યારે એ જ કપડામાંથી દરહ ચઢિયો બનાવે છે ત્યારે તેમની રચના

નિક નીલો રંગ તો જે છે તે જ રહે છે, પણ દેખાવમાં ફેરફાર લાગે છે. ટાઈ જગ્યાએ નીલો રંગ ફિક્કો જણાય છે અથવા સ્થાનિક રંગથી સહેજ વધુ ઘોળા દેખાય છે, તો વળી ટાઈ ટાઈ સ્થળે તે વિશેષ ઘટ્ટ અથવા સહેજ સામગો કે કાળાશ પડતો જણાય છે. રંગારાએ એનું કાંઈ જાણીનેઈને કર્યું હોતું નથી. એણે તો માત્ર એક જ રંગ ચઢાવ્યો છે; પરંતુ ફેર એટલો જ કે કપડું હવે ઘેરી પર સપાટ ટાંગેલું નથી, પણ તે હવે પહેરેલું વસ્ત્ર હોવાથી પ્રકાશ એના પર બધે ફેલાણે એકસરખો પડતો નથી. એ હવે ચણિયા રૂપે હોવાથી એની ચંખાળંધ પાટલીઓ (folds)ને લઈને જૂલે છે. પૂર્ણ પ્રકાશ માત્ર એની ઊપસેલી કિનારીઓ પર જ સીધા પડે છે. એટલે આપણાં નેત્રાને સ્વાભાવિક રીતે જ, નીલો રંગ તેટલી જગ્યામાં તેજસ્વી અથવા ઉજ્જ્વલપૂર્ણ દેખાય છે. હવે એ જ ધડીઓમાં કે તળિયામાં પ્રકાશ પૂરેપૂરો નહિ પ્રવેશી શકવાથી ત્યાં તેજ ઓછું હોઈ નીલો રંગ કાળાશ પડતો જણાય છે. સ્થાનિક રંગ એક જ હોવા છતાં વર્ણનાર કેમ થવા પામે છે તે આ ઉપરથી સમજી શકાય છે.

અહીં એક ખીજ વાન પણ લક્ષમાં લેવા જેવી છે. વસ્ત્રના ઊપસેલા કે બેટેલા ભાગો પર પડના પ્રકાશને લઈને જ આવ્યા રંગફેર ઊપજતો નથી, પરંતુ જ્યાંથી પ્રકાશ આવે છે ત્યાંથી તે કટકું પામે છે અથવા ટાઈ જગ્યાએથી ચણિયા ઉપર પ્રકાશનો સમૂગો અખાય છે, તેના ઉપર પણ રંગફેરને આધાર રહે છે.

પ્રકાશનું એક ય કિરણ પેસી સો નહિ એવા અંધાગ ઓરડામાં આપણે રંગને જગ્યા પણ જોઈ શકતા નથી. ત્યાં જાણે આપણે આપણી નેત્રાની સક્રિ

અથવા લાગણી શુભાની બેગીએ છીએ. પરંતુ એવા ગાઢ અંધકારમાં એકાદ નાની શી બારીને બે બગાક બાજુવામાં આવે તો તરત જ આપણને રંગનો ભાસ થવા પામે. અંધકારને ચીરી અદર પ્રવેશેલા પ્રકાશનો કિરણપટ (shaft) મેલ બાહ્ય છે, પણ એ જ ઝોરકામાં અલગઈ અથવા મેલ ઉપર થોડાંક સફર-બન પડ્યાં હોય તો આપણી આંખ લાલ, લીલા અથવા પીળા રંગને પારખી શકશે. કાંઈ એમ પૂછે કે બે પ્રકાશ એ રંગ છે તો પછી ક્યારેક એ સફેદ, તો કાંઈ વેળાએ એ અન્ય રંગોમાં કેમ નરૂદે ચડે છે? એનું કારણ એ જ કે પ્રકાશમાંનાં શ્વેતરસમાં બધા જ રંગો સમાઈને રહેલા છે. એની ખાતરી કરવી હોય તો અંધારા ઝોરકામાંનાં પ્રકાશના પેલા ઘોળા કિરણવાળા માર્ગમાં એક ત્રિપાર્શ્વ કાચ (Prism) (ત્રિઝાયાકાર કાચનો ટુકડો) મૂકી ઘો. એ ત્રિઝાયા કાચ પારદર્શક હોઈ પ્રકાશ એમણા પસાર થશે. પરંતુ તે સીધી લીટીમાં નહિ, કાળજી પ્રકાશ આ ત્રિઝાયા કાચની એક ઢળતી સપાટી પર અથડાઈને તેમણી ખીલ બાહુ પહેાંતી વગાક લેશે. આ પ્રકાશ કાચ દ્વારા બબ્બે વાર વગાંક લઈ પોતાની દિશા બદલે છે ત્યારે તે ઘોળા કિરણપટ રૂપે ન અટકતાં ધણા રંગોના એક પટમાં ફેરવાય છે અને રાતો, નાંગી, પીળા, લીલો, નીલો, બ્રહ્મડો એવા (spectrum) રંગો બેવા મળે છે. આ અનુક્રમને રંગ-પ્રકાશ-એણી (Scale of Colour Lights) કહે છે. આ રંગાનુક્રમ મેલધનુબની રમઝાણી સાથે અનુરૂપ હોય છે. એના ફેર એટલો જ કે બ્યારે પહેલી રંગએણી ત્રિઝાયા કાચમાંથી પ્રકાશ પસાર થતાં નરૂદે ચડે છે, ત્યારે બીજી રમઝાણી એક કુદરતી ઘટના છે. આકાશમાં વાદળોના થા ચીરી સૂર્ય-પ્રકાશના કિરણો વરસાદના પટ પર ફેંકાઈ પરાવર્તિત થાય છે ત્યારે આપણે મેલધનુબની રમઝાણી બેઈએ છીએ.

પ્રકાશમાં બધાએ રંગોનો સમાસ થતો હોઈ એ બ્યારે કાંઈ વસ્તુ ઉપર પડે છે, ત્યારે તે પદાર્થ, પ્રકાશમાંના કેટલાક રંગોને શોષી લે છે અને તે સિવાયના અન્ય રંગોને પરાવર્તિત એટલેક આપે દેખાના કરે છે. આ રંગ તે પદાર્થના રંગ કહેવાય. દુષ્ટાનતરિકિ પાંદડા પા પડતો રંગ પાંદડા જે રંગને મઢી લે, ને બાકીના રંગ પગવર્તિત કરે તે લીલો રંગ અથવા લીલો-પીળા ઝગ. કાંઈ વેળા લાલ

અથવા બે પાનખર જાતુ હોય તો કીરમથ રંગ દેખાય.

જગનોત્રી પ્રત્યેક પદાર્થ પ્રકાશમાંના એકસ રંગોને શોષી લેવાની અને અમુક રંગોને પરાવર્તિત કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. જુદા જુદા પદાર્થોનું જેનું અને જેટલું રાસાયણિક દ્રવ્ય, તે પ્રમાણે તે તે પદાર્થો પોતાની અદર-શી કાંઈક રંગોને ચૂસે અને જે શોષી ન શકાય તે પરાવર્તિત થાય એવા પ્રકાશ અને પદાર્થ વચ્ચેના વૈજ્ઞાનિક મંમથ હોય છે. શોષાયા પછીના જે રંગ પગવર્તિત થાય તે, તે પદાર્થોના રંગ કહેવાય છે.

પ્રકાશ તે જ રંગ અને રંગ તે જ પ્રકાશ એવા વૈજ્ઞાનિક સત્યને વિખ્યાત બર્મન કવિ અને લેખક ગીથેએ આ ઉમદા સૂત્રમાં વ્યક્ત કર્યું છે; "Colours are the joys and sufferings of light"

આપણી આંખો રંગ કેમ બેઈ શકે છે?

એક પક્ષે આપણે બેનું કે વરતુઓ રંગ કઈ રીતે દર્શાવે છે; પરંતુ બીજે પક્ષે આપણે એ પણ જાણવું બેઈએ કે માણસ કેમ રંગ બેઈ શકે છે? અથવા આપણી આંખો રંગ શા કારણે બેઈ શકે છે.

નેત્રો એ આપણા શરીરના અતિ નાનુક અવયવો છે; એ બે લાગના બનેલા છે એક સળા (Rods)-વાળો લાગ, બીજો શક (Cones)વાળો લાગ. જેમાં સળાઓ છે તે લાગથી આખને કાળા અને ઘોળાને પરિચય થાય છે, અને શકુઓને લઈને આખ લાલ, લીલા, પીળા આદિ રંગોને પારખી શકે છે.

એ શકુઓના પણ બે વર્ગ હોય છે. પહેલા વર્ગના શકુઓ બાહ્યત્રી આખમાં પ્રથમ ખીલતા મઢે છે. તેને લઈને તેઓ આ સૃષ્ટિમાં પ્રથમ નીલા તથા પીળા રંગ બેવા માડે છે. બે કે તે વેળાએ તેમને એ ગ્ગો કેવા કહેવાય તેનું ભાન હોતું નથી. પછીથી બીજા વર્ગના શકુઓ ખીલતાં તેઓ લાલ અને લીલા રંગની ચીજો બેઈ શકે છે.

આપણે જેઓને વર્ણબ (Colour Blind) કહીએ છીએ તેઓ મોટે ભાગે લાલ અને લીલું પારખી શકતા નથી; કારણુ તેમની આખોના બીજા વર્ગના શકુઓ (Cones) બરાબર નિકાસ પામ્યા નથી. લાલ અને લીલું મેળમેળ થઈ જવાથી તેમનાથી એ રંગો પકડી શકાતા નથી.

પન્થુ ખરેખર વર્ણુધી તો જોએ નીલો અને પીગો
ગગનેઈ શક્તા નથી તેઓ છે, કારણ તેમની આખોના
પહેલા વગના શકુઓ નમળા રહી ગયા હોવાથી રમદાર
જગતના સમગ્ર સૌદર્ભની તેમને જરાન અસર થતી નથી

આમ નેરોના શકુઓ દ્વારા આપણે રંગોને જાણી
શકીએ છીએ, અને જેમ (Wireless Set) મિન
તારી મહેશન હવામા થતા અવાજના મોઝાઓને પ્રતી
લે છે, તેવી રીતે આપણા નેરો પંચુ ગંગા મોઝાઓને
પકડી શકે છે સર્જનહારે રંગસૌર્ય જોવા માટે આપણા
નેત્રોને આટલી બધી તો લાખકાન અને દહાવો બઢ્યા છે
કે ગંગિનાનીઓના કહેના પ્રમાણે સાધારણ સારી આખો
કાઈ નહિ તો એક હમ્મર જેટલા શુદ્ધ રંગો (Hues) અને
બે લાખ જેટલા મિશ્ર રંગો (Tints) તથા મિશ્ર રંગોની
ત્રિવિધ ખાનાઓ (Shades of Tints) જોઈ શકે છે

૨ રંગ અને તેની અસર

રંગ એ મૃત વસ્તુઓ નથી રંગ સદા જીવન હોય
જે ચપગ હોય છે આપણા જીવનમા રંગો પણ પણ
જે જે કાર્યો કરે છે તેની જીવન ઉપર જે જરૂરી
અસર છે તેને લઈને ગગનુ જીવતપણુ પ્રતીતિજનક
લાગે છે પ્રત્યેક રંગની કોઈ વિશિષ્ટ અસર હોય છે,
માટે જ રંગનો કાઈ ને કાઈ અર્થ નીચે પ્રમાણે નક્કી
થયેલો છે

લાલ કે ગતો રંગ એ ગરમ રંગ છે એ ગરમ રંગ
છે પૂર્વજે એને અગ્નિ અથવા જીવનનો પ્રતિનિધિ ગણતા
કોષનું એ ચિન્હ છે માણસ બ્યારે ક્રોધાત્મક બને
છે ત્યારે આપણે તેને ક્રોધથી રંગેલોગ લાનબૂત થયેલો
કહીએ છીએ ગતો રંગની તન મન પર થતી ઉમ અસરને
લઈને જ અંગ્રેજ કહેવન 'Red rag to the bull'
અમલમા આવી છે

શેણા ગગ શાન્તિ અને ગ્વરજતાસૂચક છે શુદ્ધ
મન તથા પવિત્ર હૃદયનું એ પ્રતીક છે 'Snow white
Angel' એ ઉક્તિ જાણીતી છે

લીલો ગગ જીવનની અમરતા સૂચવે છે એ ઉપરથી
તો 'સદાય લીલા' Ever Greenની મત્તા ઉપજ થયા
પામી છે એને લીધે તો લીલા અને હાલુપના અને
આગાદીનું ચિહ્ન ગણવામા આવે છે શાન્ત અને એકાન્ત

વાતાવરણ સૂચવતો એ દ્રો ગગ જોવાન છે વિખ્યાન
વાર્તાકાર ચાર્લ્સ ડિકન્સે અમગનુ નથી લખ્યું કે, Lord,
keep my memory green- 'પ્રભો, મારી ગમ્તિને
સદા લીલી રાખજે'

નાગગી ગગ પ્રસન્નતા અને ચપગતાનું પ્રતીક છે

પીળો રંગ શુદ્ધિનું ચિહ્ન મનાય છે

નીલો ગગ મન દિવની મોટાઈ અને સફદતા તથા
ઉદાત પ્રકૃતિ સૂચવે છે આવા રંગોને લઈને ઇજિપ્ત મિન
કે રનેઈને માટે અંગ્રેજમા કહેવન છે : 'True blue
True friend' અણુર (Purple) એ બાદશાહી
ગગ છે પૂર્વમા એ ગગ શાહી પ્રતાપ અને દરજ્જાનો
સૂચક રંગ ગણાય છે વગા એ કંઠાપણુ તથા શોકનું
ચિહ્ન લેખાય છે જાણુકમા રાતા રંગની ઝાવને ઇજિ
પ્તીઅનો મૃત્યુ પહોની જિંદગીનું પ્રતીક ગણતા અને
જાણુકમા વળી નીલો ગગ પણુ છે જેને મિસરની પ્રજા
અનન્યની નિશાની ગણતી

ચિત્રકામમા ઉપયોગમા લેવાના આઠ મુખ્ય રંગો

એક મહાન ગવિતાનીએ કરેલી શોધ પ્રમાણે ચિત્ર
કારે નીચલા આઠ રંગોને પોતાના રંગકામ સારુ પાના
રૂપ ગણી તેનો ઉપયોગ કરે છે

૧ પીગો

૨ નારંગી

૩ ગતો

૪ જાણુક

૫ નીલો

૬ પીરોજે Terquoise

૭ સાગર લીલો (Sea Green)

૮ જલના પાદ્મ જેવો લીલો (Leafgreen)

જર્મન ગ્રાધક Dr Wilhelm Ostwaldના
નામ પરથી આ આઠ રંગી પદ્ધતિને The Ostw
ald System' તરીકે ઓળખવામા આવે છે એમની
અ અને બીજી ગ્રાધખોગ સારુ ૧૯૨૯મા એમને
'નોર્મલ પ્રાઈઝ' આપવામા આવ્યું હતું

રંગોના ચાર વર્ગ

ચિત્રકારોએ ઓગ્ટોબર્લ સિસ્ટમ પ્રમાણેના ઉપલા
આઠ મૂળમૂળ રંગોના ચાર વર્ગ પાડ્યા છે

૧ અનુગમી રંગો

૨ વિરોધી રંગો

૩ ગમ એક જ પરંતુ તેના અનેક છાનાવાળા રંગો

૪ તટસ્થ રંગો (Neutral Colours)

૧-અનુગમી રંગો એટલે કે એક જ કુટુંબના રંગો ખીખ શરૂઆત કરીએ તો એવા પડેગી ગંગા કે જેઓ અંદકની પડેશમાં સુપથી ની એકખીખને અંદાકનાં થઈ પડે એક ચિત્રમાં પાદરી જેવા લીલો, પીળો અને નારંગી સુખેથી સાથે વસી શકે કના કના રંગો અનુગમી છે તે જોઈએ

(ક) પાદરી જેવા લીલો-પીળો-નાંગી

(ખ) નારંગી-લો-અશ્વે

(ગ) જાણુડો-નીલો-પીરો

(ઘ) પીરો-સાગરનીલો-પાદરી જેવા લીલો

૨-વિરોધી રંગો એટલે કે એકબીજાથી વિરુદ્ધ લાગતા રંગો, એના અથ એમ થતો નથી કે તેઓ પ ગપર મગ ન કરી શકે તેવા રંગો છે એની જિવંત સંવેદી ઉકટ અથવા પ્રભાવ રંગોમાં અસર (Colour effect) લાવવા માટે વિરોધી રંગોનો પ્રમખ કાવ્યામાં આવે છે કુશળ ચિત્રકાર વિરોધી રંગોની મિલાવટ એની તો સગસરીતે કરી શકે છે કે તે એકખીખના પૂરક અને સહાયક બની શકે પરંતુ સામસામા રંગો વડે સુદઃ અસર ઉપજાવવા માટે તે તે રંગોનું પ્રમાણ સાચવના આવડતું જોઈએ કારણ એવા રંગો સ્વાભાવિક રીતે જ ખીખ બધા રંગોના પ્રમાણમાં વિરોધ અસરકારક હોય છે હવે ઉપર જે આઠ રંગો જણાવ્યા તેમાંના કયા કના રંગો વિરોધી કહી શકાય તે જોઈએ

૧ પીળાની સામે નીલો

૨ નાંગીની સામે પીરો

૩ રાતાની સામે સાગરનીલો

૪ જાણુડાની સામે પાદરી જેવા નીલો

૮-આ વિરોધી રંગોના વપરાશથી ચિત્રમાં આકર્ષક ગમયોજન લાગી શકાય છે પરંતુ ગંગા શુદ્ધ રંગો (Pure Colours) અથવા ચિત્રકારો જેમને (Hues) વર્ણ કે રંગ કહે છે તે હોવા જોઈએ એમાં ઘઈ જાતની 'Tint' હોવા ન હોવી જોઈએ એટલે કે મિશ્રગ

હોવા જોઈએ નહિ ઘઈ પણ શુદ્ધ રંગ (Hue)માં ઘોળા કે ચેત ગમ ભેગીએ તો એ 'Tint' માં પરિણમે

૩-નીમ વગમાં ઉપર્યુક્ત આકર્ષકો ઘઈ પણ એક જ રંગ આવી શકે પરંતુ તેની અનેક છાનાઓ પણ ચિત્રમાં હોય છે આની જાતના ચિત્રોને અંગ્રેજીમાં 'Monochromes' કહે છે એવા આખા ચિત્રમાં મૂળભૂત શુદ્ધ રંગ કેવળ એક જ હોય છે દાખા તરીકે લીલો રંગ હોય પરંતુ તેમાં લીલો એક પ્રકારનો ન હોય-જાળો લીલો હોય, મધ્યમ લીલો પણ હોય અને ઘાટો લીલો (Dark green) પણ હોય આમ આખા એક જ ચિત્રમાં આ ત્રણે જાવા હોય, પણ રંગ તો મૂળ એક જ ફેર એટલો જ કે એ ત્રણે લીનાગના વર્ણભેદ કિંવા રંગભેદ અથવા Tones જુદાજુદા હોય અર્થાત્ રંગ એક જ પરંતુ તે અનેક Tonesમાં ગૂંચ થાય છે, એટલે તે મોનોક્રોમ ચિત્ર કહેવાય છે પ્રસ્તુત દૃશ્યમાં રંગ તો મૂળ લીલો જ છે, પરંતુ તેને ભિન્ન ભિન્ન Tonesમાં રંગ ક-વાધો એ લીલા રંગનું મૂલ્યાંકન અમુક અરો બદલાય છે

આ મોનોક્રોમ ચિત્રમાં આખા ચિત્રમાં જો એક જ રંગ તેની અનેક છાનાઓ ભેગા આવે તો ચિત્ર નિગમ અથવા ફિક્સ લાગ્યાનું એવા નિયાર પણ પ્રાપ્ત આવે, પણ હકીકતમાં તો ઘણા જ સુદઃ ચિત્રો 'મોનોક્રોમ'માં ચીતરાય છે અને હજી ચીતરાય છે એમાં બધે કેવળ એક જ રંગ પ્રધાન કે સમગ્રપણે જાઈ જતો સત્તાવાન હોવાથી ચિત્રમાં રંગ-બદલા લાગી શકાશે નહીં એમ ન માનવું પરંતુ આનું અનેક છાના યુક્ત એકરંગી ચિત્ર જો સરસ ચીત્રરસ હોય તો તેને આપણે યુદ્ધ (Harmony) 'મવાદ' જ કહી તેને પ્રશસ્તિ વિના રહીએ નહીં તટસ્થ રંગો (Neutral Colours) સરે શુદ્ધ ગંગામાં અતઃ બેદ-રાખના વિના તેમનું અસ્પષ્ટ બદલાવનામાં ઉપયોગી રંગો લેખાય છે ઘોળો, જાણુડો (grey) અને કાળો તટસ્થ રંગો છે

કાળો અને ઘોળો રંગ

અમુક વસ્તુઓ આપણને શા સારું અમુક જ રંગની દેખાય છે તે આપણે અધ્યાગ ઝોગડા અને તેમાં દાખલ થતા પ્રકાશના દૃશ્ય ઉપગ્રહી સમગ્ર શક્યા બધા

અમુક વસ્તુઓ પ્રકાશને પોતાની અંદર ન ગમાવતાં પરાવર્તિત કરે છે, સારે તે વસ્તુઓ સ્વેન દેખાય છે. બ્યારે અમુક ચીજને પ્રકાશને પોતાની અંદર બંધા ગોળી લઈ તેને પરાવર્તિત કરી શકતી નથી સારે તે કાળા બન્યાય છે; અને અન્ય પદાર્થો તેમનામાંના ગતિશક્તિ દ્રવ્યના પ્રમાણ અનુસાર પ્રકાશમાં ને રંગોને ગોળી લઈ બાકીના રંગોને પરાવર્તિત કરે તે રંગો તે તે પદાર્થોના રંગો કહેવાય. પરંતુ બૂખરો (grey) રંગ તો કાળા અને ધોળાનું મિશ્રણ છે. તે શી રીતે છે, તે આપણે હવે જોઈએ.

બૂખરા રંગના ત્રણ પ્રકાર

ધારો કે તમારી પાને એક લાંબી પટ્ટી છે. એ પટ્ટીને પાંચ સરખા ભાગમાં વહેંચેલી છે. પટ્ટીને એક છેડા કાળો અને બીજા છેડા ધોળો છે. હવે જો તમે તમારી નજર કાળા છેડાથી ધોળા છેડા લગી આંધુ ફેરવ્યા કરશો તો એ બે વચ્ચે તમને અમુક રંગો દેખાશે-કે ને નથી કાળા કે નથી ધોળા. તેઓ સહેજ કાળા અને સહેજ ધોળા લાગશે. આ બૂખરા રંગો છે. આ બૂખરા રંગો તે કાળા અને ધોળા રંગોમાંના વચગાળાના રંગો લેખાય છે. પટ્ટીના કાળા છેડાથી લાંબા તે ધોળા છેડા સુધી લાગભાગ જોઈ રહેતાં પાંચ લાગભાંના વચમાંના ત્રણ ભાગો જુદાજુદા પ્રકારના બૂખરા રંગોવાળા બન્યાશે. કાળા છેડા બાજુના બૂખરા રંગને આપણે પ્રાથમિક બૂખરા રંગ કહીશું; ધોળા છેડા બાજુના બૂખરાને આપણે અંતિમ બૂખરા કહીશું, અને એ બે બૂખરા વચ્ચેના ને રંગ છે તેને આપણે મધ્યમ બૂખરા (Middle grey) કહીશું.

હવે જો તમારે કોઈ ચિત્રાકૃતિ બનાવવા સાડુ મધ્યમ બૂખરા રંગ જોઈતા હોય તો બે પીંછીપૂર કાળા રંગને બે પીંછીપૂર ધોળા રંગ સાથે મિશ્ર કરો.

જો પ્રાથમિક બૂખરા રંગ જોઈતા હોય તો બે પીંછીપૂર મધ્યમ બૂખરાને બે પીંછીપૂર કાળા રંગ સાથે મેળવી દો.

અને જો અંતિમ બૂખરા જોઈતા હોય તો બે પીંછીપૂર સફેદ રંગને બે પીંછીપૂર મધ્યમ બૂખરા સાથે મિશ્ર કરો.

તટસ્થ રંગમાંથી બીજા રંગો કેમ બને છે?

આમ કાળો, ધોળો અને ત્રણ હાવાવાળા બૂખરા રંગો મળીને કેવળ તટસ્થ રંગો વડે પાત્ર ચિત્રો બનાવી શકાય છે. વળી આપણે જે કોરોમાટી જોઈએ છીએ-ખાસ કરીને ગેલિલિય વર્તમાનપત્રોમાં જે ચિત્રો આવે છે-તેનો પાયા તે આ કાળા, ધોળા અને ત્રણ બનતા બૂરા રંગોની બનેલી રંગપદ્ધતિમાં જ હોય છે.

પરંતુ આ તટસ્થ રંગો બીજાં પાંચ એક મહાન કાર્ય કરે છે: ઉપર બતાવેલા મૂળ શુદ્ધ આઠ રંગો (Eight pure colours: Hues)માં બળીને તે પ્રત્યેકની હાવાને બદલાવી નાખે છે; એ રીતે આ કાળા, ધોળા અને બૂરા તટસ્થ રંગો ચિત્રકારો માટે મહત્વના છે, તે આ પ્રમાણે:

શુદ્ધ લીલો રંગ (Green Hue) હોય તેને બે પીંછીપૂર જટલો લઈને તેમાં તેટલો જ ધોળો ઉમેરવામાં આવે તો તેમાંથી ને રંગ બને તે મિશ્ર લીલો (Green Tint) બનશે.

જો શુદ્ધ લીલા રંગમાં કાળો રંગ બેગવવામાં આવે તો તેમાંથી ગાદ હાવાવાળો (Shaded green) લીલો રંગ બનશે.

આમ આઠ શુદ્ધ રંગો (Hue) પૈકી પ્રત્યેક રંગ સાથે જો ધોળા, મધ્યમ બૂરા અને કાળા રંગને બેગવવામાં આવે તો તેમાંથી તે રંગને લગતા (૧) મિશ્ર-રંગ (૨) મિશ્ર રંગોની હાવાવાળા (૩) અને ગાદ હાવાવાળા રંગો બનવા પામે. એવી રીતે આઠ શુદ્ધ રંગોને ગણતરીમા લેતા બધું મળીને બનીશ -જુદાજુદા રંગ-પ્રકાર આ તટસ્થ રંગો વડે તૈયાર કરી શકાય.

રંગસંવાદ

કોઈ પણ વિષય, બનાવટ કે કૃતિને લગતા સર્વ ભાગોની પરસ્પર બરાબર જાતબાજી જોવાથી આપણે ને સારી લાગણી અનુભવીએ છીએ તેને સંવાદ એટલે (Harmony) કહેવામાં આવે છે. એ રીતે લેતા રંગોનું પરસ્પર સુમિલન રંગસંવાદ કહેવાય.

બ્યારે ચિત્રકાર ચિત્ર ગો છે ત્યારે તે કેટલાક રંગો કાળજી કે કંનવાસ ઉપર એકત્રિત કરે છે. એ કેટલાક રંગોના એકસા થવાનું ને છેવટ પરિણામ આવે તે જોઈ

સુગ તેમ જ તે માંડ થાય જો તે બેઠ પાને. અહીં 'મેંચાનું માંડ થાડું' તેના અર્થ પ્રથમના ચિત્રમાં પ્રયોગ ના જે આકાશનું રંગનું કચો છે તે આકાશને અનુકૂળ છે, આથી તે એ મોઝાર થયો એવાવા છે એવા થાય છે. 'મેંચાનું માંડ થાડું' એવા બીજા અર્થ એ એ પેલાની પાનેના અન્ય રંગને સુપ્રસૂત્ત બનાવે છે તે, અને ત્રીજા અર્થ આમ ચિત્રના તમામ રંગનું પરસ્પર સુપ્રસૂત્ત થતાં તેનું સ્વભાવ રંગનું જાણી શકાય તે, એ એવા થાય છે.

જૂથકાર્યની જરૂરિયાત

કોઈ પણ ચિત્રમાં કેટલા કેટલાક અગત્યના રંગો પડે જ અન્યથા કે રંગોની એકગતિના અંશમાં નથી; પરંતુ પ્રમિથનનું જે સ્વાભાવ અને સુખમર પશ્ચિમીય દેશો તે જ અંશના અથવા 'હારમો' જેમ 'ટુએવ' અથવા 'ક્રેક'ની રમત મરસ જૂથકાર્ય (Tonal work)ને લઈને જ માગ પશ્ચિમીય છે, તેમ જાણ રંગો પણ પરસ્પર યોગનાપૂર્વક મેંચાએના જૂથકાર્ય વડે જ ચિત્રને મરસ મંચાલિત બનશે અહીં થો છે.

પ્રમથન અને આધીન રંગો

જેમ 'ક્રેક મેચ' રમતી 'ટીમે'માં કેટલાક ક્રેકેટ બેટ્સમેન પેલાડીઓ (crack players) ચૂકવામાં આવે છે તેમ ચિત્રમાં કેટલાક પ્રમથન રંગોની પણ આવશ્યકતા રહે છે. કેટલાક રંગો ચિત્રમાં આવેલા અન્ય રંગો પર સગસાઈ જોવાયે છે કોઈ ચિત્રમાં જ્યારે એવા રંગો પૂરવામાં આવે છે ત્યારે ચિત્રકલાની જાણમાં એમ કહેવાય છે કે એમાં (Predominant notes of colour) પ્રમથન રંગસુરખી ઢાળી ધાવે છે.

પરંતુ એવી સર્વોપરી બાલિષ્ઠ 'રંગસુરખી' (Note of colour)એને અન્ય સહકારી રંગોની સહાયતા દોરી લેઈએ. આ સહાયક રંગો મળતા આવતા વર્ણ- (Hue)ના જ હોય છે. પ્રમથન રંગો અને તેમના સહાયક રંગો એ બે વચ્ચે બેઠેલ જગ્યા ન્યાયિક અક્ષાંશ (degrees)નો જ હોય છે. આ સહાયક અથવા સહવર્તી રંગોનું કન્સ પ્રમથન રંગોને મેંચમયા રાખવાનું હોય છે. જગ્યામાં કોઈ કોઈ રચના એવા હોય છે કે જ્યાં જ્યાં રંગી આપણે અવાજ કરીએ છીએ કે ગાઈએ છીએ

ત્યારે તેના પડખા પડે છે, એવી જ રીતે આ સહવર્તી અથવા ઝોન (subordinate) રંગો પ્રમથન રંગોના જગ્યા ફેરવાતા પડખા મળી શકાય. એનાથી એક પ્રકારની વિગતવાર ચિત્રમાં લેઈ શકાય છે. પ્રમથન રંગોથી કંપની થઈ જાય અસરને એ રંગો વધુ ખુબીદાર બનાવે છે અને એ રીતે પુનઃ ચિત્રમાં રસમંચાદ પ્રવેશે છે.

રંગસંવાદનું સ્વરૂપ

પરંતુ જેમ ક્રિકેટની મેચમાં કોઈ એક જ પક્ષ રમત રમતો નથી. રમત બે 'ટીમ' વચ્ચે રમાય છે, તેમ ચિત્ર વિશે રંગોની એક ટીમ બાને રંગોની બીજી ટીમ હાથ માટે છે ત્યારે વળી પશ્ચિમીય અને અમર કોઈક અંગેના જ નીચે છે. જ્યારે કળાકાર જાણે જાણ્યે પ્રમથન રંગોને અને તેમને પીછામાં આપતા ઝોન રંગોને મરમયા પડે છે, ત્યારે રંગોના પુનઃ-વર્તન અને વિરોધ (contrast)ના જોખ થઈ, એ બે ટીમ વચ્ચેની મધ્યમાથી આપસની એક એવી સહર રમત જાણે છે કે જેનું હેતુ ચિત્ર વિશે રંગોની વિગત તેજમર મંચાલિત અથવા એકગતિનામાં પરિણમે છે. અમર ચિત્રકારોની ચિત્રકૃતિઓનું અન્યથાન આ પ્રકારનું હોય છે. એવી એવી અનેક કૃતિઓમાં કોઈ એક રંગી રંગોની પ્રકાશ અનિસયતાનું (Intensity) કેન્દ્ર બનેલું હોય છે, જ્યાં જાણે અસરને અજાર જ ભથેલા હોય છે; પરંતુ તેની આસપાસ બધું, આખા ફનવામતી ઉપર સહવર્તી બને એવી રંગો મેંચીએ અને વિરોધતાઓનું અંકજ ધરાવી ચિત્રનું રચવિધાન મેંપૂર્ણ બને છે.

ચિત્રકાર ધણું દરિતે પોતાની રંગસંવાદના રંગોની એક અથવા બે મળી (Notes) ઉપર કરે છે, અને પછી એ જ રંગોની ચડતીર ધ્યાનથી અનેક ભૂમિતિઓની ભુડીભુડી સપાટીઓ ઉપર, ભુડેભુડે ખૂલેથી રચી કરી, ક્રમેમે રંગોની એક એવી ગદન સુંદર ભુવ-ભુવામણી બની કરે છે કે જેને ખરેખરી રસમના અથવા રંગમંચાદની ઉપમા આપી શકાય.

તાત્પર્ય એટલું જ કે રસમંચાદ (Colour Harmony)નું સ્વરૂપ સિત્ત સિત્ત રંગોની [૧] પરસ્પર એકબીજા સાથેની તેમજ [૨] તે પ્રયોગની સર્વ રંગો સાથેની સમી મંચાલિતમાં જ સમાયેલું છે.

સરસ રંગદર્શન મારેનાં ત્રણ તત્ત્વો

ચિત્રમાં રંગો, ખુશનુમા (happy)-તેજસ્વી-ગભીર મંદ-નિરતેજ આદિ પ્રકારના હોય છે. વિષય પ્રમાણે આવાં મંદ રંગદર્શનની આવશ્યકતા અનિવાર્ય જ, પરંતુ એમ થવામાં ત્રણ તત્ત્વો જળવાવાં જોઈએ. ૧-વાસ્તવિકતા, ૨-સપ્રમાણતા, ૩-સમતા. અહીં વાસ્તવિકતા એટલે કે જેના વિષે રજ વપગરો હોય તે વસ્તુ, પાત્ર, વિષય કે દૃષ્યની નૈસર્ગિકતાને પૂરેપૂરી રજૂ કરી શકે એવા અનુકૂળ રંગનું અસ્તિત્વ. પ્રમાણના એટલે કે રંગો બનાવતી વેળા તેનું મિશ્રણ કરવામાં, રાખવા જોગ્યતા; તેમજ ચિત્રમાં આ કે તે રથો પોંછી વડે રંગનો પટ ઘટ્ટ આપવો કે આછો આપવો તેનો અંદાજ જાણી શકેલી હસ્તકુશળતા, અને સમતા એટલે ઉપર કહ્યું તેમ ચિત્રમાં એક રંગનો બીજા પામેના રજ સાથેનો તેમજ તે પ્રત્યેક રંગનો જથ્થો જ રંગ માથેનો એક-રંગદર્શક સાથે મેયોગ અથવા સુમેયોગ.

ભલકિયા રંગો (gaudy)

મોટા ભાગે સામાન્ય પ્રેક્ષકોને તેજસ્વી રંગો વિશેષ પ્રિય હોય છે. પરંતુ એ રંગો જે ભલકિયા હોય છે તો તે, રંગમંવાદ ઉપજાવવામાં અંતરાયરૂપ થઈ પડે છે. ચિત્રમાં જે રંગો આપણી સમક્ષ મધુરતાથી આવડે છે તેમ જોડી કાલાહલ મચાવે તેને ગરબકિયા તથા ભલકિયા રંગો કહી શકાય. એકાદ નાના સરખા ઓરડામાં ક્રિકેટ-ધારીઓ કરતા રંગબેરંગી પોપટ, ચીસાચીસ પાકળા કાકાકીયા તથા ‘હપ હપ’ ના સામટા અવાજ સાથે કૂદાકૂદ કરી રહેલા વાંદગ્યોને ભયાં હોય તો કેવું લાગે? આવું ગરબકિયું કે ભલકિયું રંગદર્શન જેમને પ્રિય હોય તે પ્રેક્ષકોએ તેમની રંગરુચિને સુધારવાની પહેલી જરૂર છે.

કુદરતમાં દેખાતો અને ચિત્રમાં દેખાતો

રંગદેર

જે કુદરતમાં એવા ભલકલયાં (Bright) રંગો પડ્યા છે તો પછી ચિત્ર માટે તેવા પગલ કગવામાં વાધો રાખે હોય? એવી દલીલ ભલકપૂર્ણ રંગના તોખીનો કરે ખરા. તેના જવાબમાં કહેવાનું રહે છે કે અલગત, ભલકિયા રંગો કુદરતમાં હોય છે જ, પરંતુ એ રંગો કુદરતમાં દેખાય છે તે પ્રમાણે એકાદ ખડ કે ઓરડામાં

કે ચિત્રમાં દેખાતા નથી-દેખાડી ગયા પણ નહિ. કારણ, કયાં વિશાળ કુદરત અને કયાં એક ખંડ તથા નાનું જેવું ચિત્ર? નાની જગ્યા (space), વાતાવરણ અને તે પ્રમાણેનો તેમાંનો જે પ્રકાશ, રંગની ભલકમાં પ્રમાણસર ફેરફાર લાવે તેને જ ત્યાં કુદરતી કહી શકાય. વળી અંત્ર એક બીજા વાન પણ લક્ષમાં લેવા જેવી છે. તે એ કે કળા કુદરતથી ભિન્ન વસ્તુ છે, અને કળા-કાર કુદરતમાં જે જુએ છે તેની તે આગેજ્ય નક્કલ કરતો નથી-એનું કાર્ય કુદરતમાંથી ચૂંટવાનું છે અને તેમાંથી પછી તે પોતાની કલાકૃતિ સર્જે છે. એટલે કુદરતમાં દેખાતા ભલકિયા રંગો તેવી જ ભલક સાથે ચિત્રમાં લાવવા એ જેટલું અનિરુદ્ધીય છે, તેટલું જ અશ્વાભાવિક છે.

ચટકદાર રંગ ચિત્રમાં કેમ શોભી શકે?

ફૂલવાડી અને બાળબગીચામાં, ખસખસ (Poppy) ના છોડ ઉપરનાં મોટામોટાં લાલચટક પુષ્પો, જે જગ્યા પર જોખાં હોય તેટલી જગ્યાને, ઉમ્ર તેજસ્વિતાથી ભરી નાખે છે એવો આપણા સૌનો અનુભવ છે. એ દેખાવ બહુ મુંદર લાગે છે. તેમાં જે બધાં દેરદેર લીલી બિજાન જવાઈ રહી હોય, ત્યાં જો અમુક અમુક અંતરે વચમાં કે કિનારીએ એનો સમૂહ ઉગાડ્યો હોય તો આ યોગ્યત્વી પુષ્પો પોતાનું ભરપૂર સૌંદર્ય પ્રગટ કરે છે, અને આપણે તેમને જોતાંવેળે જ આકર્ષાઈએ છીએ. કાદમીરમાં આ પોપી ફૂલો પુષ્કળ જોડે છે.

પરંતુ ધારો કે માળી અકુશળ હોય-આ ‘પોપી’ ના છોડવાઓને અમુક અમુક અંતરે ન ગોડવાનાં તેમની વચ્ચે અમુક જગ્યા ખાલી ન છોડતાં વાડીમાં એને બધાં ગમે ત્યાં ગોડવે, તો પુષ્પો લાલ ભલકદાર હોવા છતાં વાટિકા કે ઉઘાન એટલાં સરસ શોભી જોડશે નહિ; બદલે બગીચાની શોભામાં એથી કસર આવવા પામશે. અમુક પુષ્પો પોતાના રંગની તેજસ્વી ભલક કે સુરખી-ને કારણે ગમે તેવાં આકર્ષક કે પ્રિય હોય છતાં તે પુષ્પશ્રેણી આખી વાડી કે બાગનો કબજો લઈ લે તેનું ન બનતું જોઈએ. બગીચાની સામાન્ય મુંદર અસરને પોતાની ભારે તેજસ્વિતાથી ઓછી કે નિર્મૂળ કરવાનો તેમને શ્રદ્ધ અધિકાર નથી. બગીચો કે તેનો અમુક ભાગ મંપૂર્ણપણે સરસ રીતે શોભી જોડે તેટલા સારુ

આવી ક્ષેત્ર લખકદાર તેજસ્વિતાને જરૂરક હળવી કરવા માટે આવાં ચટકદાર પુષ્પોના ઝુંડ વચ્ચે, હીક હીક જગ્યા રાખવી જોઈએ, અને તે સાથે વિરોધ કરી શકે એવાં અન્ય રંગોવાળાં પુષ્પ અને છોરે પણ સાં દેવાં જોઈએ.

પોપી જેવાં ઉપ પ્રકારનાં તેજસ્વી કે પહો ક્ષેત્ર પણ લખકદાર પુષ્પોના ઝુંડને સારુ વિરોધ જગ્યા ગણવાનું બીજું પણ એક કારણ છે. આપણે જાણીએ છીએ કે પૃથ્વી ઉપર કોઈ જગ્યા જગ્યા વાનાવરણ વિનાની ખાલી હોતી નથી. વસ્તુ વસ્તુઓ વચ્ચેના આ વાનાવરણનાં પડ વાડી બગીચા કે ઘરની અંદરની કે બહાર ખાલી જગ્યાઓમાં ફરતે બનાવેલા ગાંઠના પડાનું અથવા ચક્ર (veils)ના આરંભનું કામ સારું છે. એક બારીક જાગીદાર ચક્રમાંથી ક્ષેત્ર આકાર કે દેખાવને બેનાં તે જરૂરક ઝાંખા જણાશે. એવી જ રીતે પોપીના બે ઝુંડ વચ્ચેના આ વાનાવરણનાં પડ અથવા પડદા તેના રંગ તથા ઘાટની તીવ્રચુતાને જરૂરક હળવી કરે છે, અને તેથી જ એજે દેખાવ વધુ મોહક અને આનંદજનક બને છે; એટલું જ નહિ પણ એથી એ આખા દશ્યમાં એકબીની અસર પણ જામવા પામે છે.

બરાબર આવી જ કળાકુનેદ, ચિત્રકાર પોતાના ચિત્ર વિષે દાખવે છે. એ પણ એવી જ રીતે જગ્યા છોડીને તેમજ વિરોધી રંગો પૂરીને કુદરતમાંથી પોતાના ખપ જેટલું જ ચૂંટીને તથા અમુક સ્થળે બારીક જાગીદાર પડદામાંથી દેખાતું હોય એવી વાતાવરણીય અસર ઉભી કરીને, ચિત્રમાં ક્ષેત્ર પણ એક આકૃતિ પોતાના જલ્લન રંગથી આખા ચિત્રને 'હાજી' ન દે એનું ધ્યાન રાખે છે, અને આમ રસમનુજાને પોતાની કૃતિના સ્થાન આપે છે.

રંગ-સૂક્ષ્મતા

ચિત્રકારની જે જે કળાઓ રંગમંદ (Colour Harmony) માટે કામે લાગે છે તેમાંની એક તે રંગસૂક્ષ્મતા. અંગ્રેજીમાં જેને Subtlety of Colour Harmonies કહેવાય છે. તે લાલવા કાળે તેણે ચિત્રના થોડાક રંગ વાપર્યા હોય કે કવચિત એક જ રંગ અને તેને ઘણા Tints કે મિશ્રરંગો બે ત્રણ કે તેથી વધુ ૫ ઉપયોગમાં લીધા હોય. દષ્ટાન તરીકે એક જ

પીળા રંગ વાપર્યો હોય, પરંતુ એમાં બે કે વધુ માનવા પીળા રંગ હોઈ શકે; પણ બે પીળા વચ્ચે એટલો બધો બારીક નાલુક, સૂક્ષ્મ વિશુદ્ધ એવો ફેર હોય કે તે ૭૮ પારખી ન શકાય. સૂક્ષ્મતાથી નિર્દાશવાના અમ્યાન-વાગાં નેત્રો જ એનો અંતર પારખે. જે કલાકારો, રંગોને ઉપયોગ ઉત્કૃષ્ટ વિશુદ્ધ ને સૂક્ષ્મ રીતે કરી શકે તેઓ જ મિથ (Tint) રંગ દાખવવામાં કૃશા ગણાય. આમ કલાકાર જેમ ઘણા ઘણા રંગો વાપરના નથી, તેમ વળી તેઓ રંગવિવેચક ઉપ વિરોધ (Saturated Contrast) ઉપરિચિત કરીને પણ અમર ઉપભવવામાં માનવા નથી. બકે, ધોયક જ રંગોનો સૂક્ષ્મ મંથન સાધીને તેઓ અનંત ક્રમના રંગમંદાદ પેદા કરી શકે છે.

રંગ-સંઘ (Colour Symphony)

સાંપ્રત સમયના પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોમાં એક જાણીતા અમેરિકન કલાકાર જેમ્સ મેક્નીસ વ્હીટલર રંગ-સંઘ (Colour Symphony) ઉપભવવામાં અચેસરગણ્યો. એણે ચંત્રઅવગાળા એક યુવતીનાં ચાર ચિત્રો બનાવ્યાં. એ બધાનો જ રંગ કેવળ 'શ્વેત' હતો, પણ એ પ્રત્યેકનો શ્વેત રંગ સહેજ સહેજ લુદો લુદો રાખેલો. આ ચારેક શ્વેત રંગો વચ્ચે અનંત સૂક્ષ્મ રંગબેદ, જેમ સ્વરકારો એક જ સ્વરમાંથી મળના આવના સમસ્વરોની ઠારમાળા ઉપજતી જાય છે તેમ વ્હીટલરે પોતાના આ ચાર ચિત્રો વિષે કહ્યું; બે કે એ ચિત્રનું નામ હતું 'The Little White Girl', પણ ચાર પ્રકારના સૂક્ષ્મ ફેરફારવાળા શ્વેત રંગને લઈને એ ચિત્રો પાછળથી 'Symphonies in white' શ્વેત રંગ-સંઘ એ નામે જોગખવા લાગ્યાં; અને પ્રત્યેક ચિત્ર 'સિમ્ફની નંબર વન' 'સિમ્ફની નંબર ટુ' 'સિમ્ફની નંબર થ્રી' 'સિમ્ફની નંબર ફોર' નામે ખ્યાતિને પામ્યું.

રંગ-માત્રાઓ

આપણે આ પહેલા નીસા રંગના ચલિયાના વસ્ત્ર વિશે ઉલ્લેખ કર્યો કે એના પર પડતા પ્રકાશના પરાવર્તનો (Reflections)ને લઈને નીલો રંગ અમુક સ્થળે કોઈક કળા જેવો અને અન્ય એકલસ સ્થળે સ્વેત રંગ ભણી ઢળતો દેખાતો. હવે જ્યારે આજના નવયુગના કલાકારોના ધ્યાનમાં એ આવ્યું કે પરાવર્તનો અથવા હાયાઓનું

કાળ કે દેનવાસ પરનું આલેખન રંગમંદાને ઉપભવ-
વામાં એક વધારાનું સાધન થઈ પડે એમ છે, ત્યારે
તેઓએ, એ કળાને એક નવું નામ રંગમૂલ્યાંકન (Co-
lour Values) આપ્યું. ટૂંકમાં 'Values' એટલે કે
'દ્રાઈ' પણ એક જ રંગમાં પ્રકાશની જુદીજુદી માત્રાઓનું
દેખાતું તે. ઉદાહરણ તરીકે બે પીંછીપૂર (brushful)
પીળા રંગમાં બે પીંછીપૂર ઘાળ્યા રંગ બેગા કરવામાં
આવે તો તેમાંથી એક નવી જ નળને પીળા Tint
(મિશ્રપીળો) તૈયાર થશે. આમ બધા શુદ્ધ રંગ (Hue)
માંથી તેના Tints બનતી શકાય. અહીં એક ખુલાસો
કરવો જોઈએ કે આ મંત્રા, રંગમૂલ્યાંકન અથવા કેવળ
મિશ્ર-ગોના જુદાજુદા અંશો (degrees) કે પરિણામો
વ્યવેચનો ફેર જણાવવા માટે જ વપરાતી નથી, પરંતુ
એક શુદ્ધ રંગને બીજા શુદ્ધ રંગ જોડે સરખાવવા માટેના
એક ધોરણ તરીકે પણ 'Values' શબ્દનો ઉપયોગ
કરવામાં આવે છે.

આશરે ઈ. સ. ૧૮૬૦માં કેટલાક અર્વાચીન કલા-
કારોને પ્રખ્યાત મૅનિશ ચિત્રકાર વેલાઝકેવ અને વરમીઅર
પરોનેરી કૃતિઓનો અભ્યાસ કરતાં, Valuesનો નિયમ
સજાઓ હતા.

રંગ-કુમાશ (Texture)

આ પછી આવે છે, રંગમંદા ઉપગમનવામાં ખૂબ
જ ઉપયોગી સાધન તે રંગ-કુમાશ (Texture).

Texture એ શબ્દ લેટિન Textus એટલે
કે 'કાંઈક વણેલું' એ ઉપરથી નીકળ્યો છે. રેશમી કે
સુતગાંઠિ કપડાના પોત કે કુમાશ ભાણવા ખાતર આપણે
તેને આપણી આગળાઓ વચ્ચે પકડી દાખીએ છીએ કે
જેથી કપડું ઘટ વણેલું છે કે દીઠું વણેલું છે, અથવા તે
ખન્ખચુ છે કે સુતળું તે પરમાઈ આવે ટૂંકમાં,
કુમાશ અથવા Texture શબ્દ સામાન્ય રીતે, કપડું
કાચ, કાંઈ આદિ વસ્તુના શુદ્ધ કે લક્ષણ (Character)
અને વિશેષ તો એની સપાટીનો પ્રકાર બાણવા આપણે
વાપરીએ છીએ.

એ રીતે એક તંદુરસ્ત બાળકના વિષે ઘણી બે વાર
આપણે કહીએ છીએ કે તેનું માસ મક્કમ અને ત્વચા
રેશમના જેવી છે. એ જ પ્રમાણે કોઈ 'પોલિશ' કરેલી
મેઝની સપાટી વિષે કહેવાય છે કે તે અલકદાર (Glo-

ssy) છે. અથવા કોઈ સફરજન કે પીચફળની યાચ
વિષે તે મખમલના જેવી કુમાશ ધરાવે છે, એમ કહીએ
છીએ. કુમાશ એ કોઈ પણ વસ્તુના શુદ્ધ કે લક્ષણ
ધરાવે છે, જે સ્પર્શ વડે આણી શકાય છે.

કુમાશના પ્રકાર ભતજનના હોઈ, તે પ્રમાણે
તેના સ્પર્શ આપણામાં લિપ્તલિપ્ત લાગણીઓ જન્માવે
છે. ચિત્રકારોની એવી ભનભતની રંગ-સપાટી વિષે
રંગકારની કુશળતા આપણી આંખોને આનંદદાયક થઈ
પડે છે, તે એટલે સુધી કે જેમ આપણે એકાદ વસ્તુને
સ્પર્શને તેનું પોત સારું છે કે નબળું છે એ જેમ જાણી
શકીએ છીએ, તેવી જ રીતે ચિત્ર જોઈને પણ આપણે
તેની કુમાશ પારખી અલિપ્ત દર્શાવી શકીએ છીએ.

કુમાશ અને ચેતના

ચિત્રકાર ચિત્રમાં આ કુમાશ શા માટે આણે છે?
કોઈ કહેશે કે ચિત્રનું સૌંદર્ય વધારવા માટે, કોઈ જણા-
વશે કે ચિત્રમાં વાચનિકતા લાવવા માટે, અલગત, એ
ખરું છે; પણ અત્રે ચિત્રકારનો હેતુ એટલા જ પૂરતો
હોતો નથી. એ એનાથી આગળ વધી, ચિત્રમાં કુમાશ વડે
ચેતના (Animation) અને શુશુધર્મ (Character)
લાવવા માગે છે. કારણ કુમાશનો મુખ્ય ધર્મ એ જ છે.

ધારો કે કેટલાક છોકરા છોકરીઓ એક ઓગડામાં
બેઠાં હોય, પરંતુ તેમના અંદર ઉપર કોઈ ભનનો
આનંદ કે ઉત્સાહ ન જણાતાં હોય તો આપણે કહીશું
કે આ ઓગડામાં ચેતના (Animation)નો અભાવ
છે. એક ટોળી કે મંડળી ઉત્સાહિન અને પ્રકુલિન
કથારે બને છે? જ્યારે તે મંડળીની પ્રત્યેક વ્યક્તિ પોતે
પોતાની અનુકૂળ લાક્ષણિકતા અથવા ખાસિયતને લાં
જૂટી રમવા મુજા દે છે ત્યારે જ. તદુપરાંત જેમ જેમ
તે વ્યક્તિ નૈસર્ગિક રીતે અને સહેલાઈથી પોતાની લાક્ષ-
ણિકતાને ત્યાં એકઠાં મળેલાં અન્ય સર્વેની ખાસિયતો
સાથે સમાનતાપૂર્વક જોળવી દે છે તેમ તેમ તે મંડળી
વિશેષ સહ્ય અને ચેતનવતી બને છે.

કુમાશનું સંમિલન

જરાજર એ જ ઉદાહરણ ચિત્રોને પણ લાગુ પડે
છે. ચિત્રકાર પણ એકથી અનેક કુમારોને પોતાની
મિજલસમાં એટલે કે ચિત્ર-અંકલન (composition)-

માં સનેહ આમંત્ર છે. હવે જેને જેને એ આમંત્ર છે તે દેહેને જે શુશ્રુષા દેવા તેને, જે તે પ્રવૃત્તિ કરે તો ખચિત્ત જ એની ચિત્ર-મહેશ્વરો શુશ્રુ અને રંગ જામી શકે નહિ. ધારે કે ચિત્રકારે ચિત્રપટ્ટી પર એક અન્યેત સ્વરૂપવાન અને મોહક ચુરતી પાટી છે. હવે જે ચિત્રમાંની પ્રત્યેક વસ્તુ પોતપોતાની બિલ્લ બિલ્લ કુમાર-પ્રકાર જાતે નહિ તે એ સુંદરી જે એવી સરસ આલેખાએથી દેવા છતાં તેને અહેરો અને તેના હસ આદિ અંશ-ઉપાંગો ચિત્રના મંથિધાનમાં સજ્જનન અને અલક લાવવામાં નિષ્ફળ જ નીવડે એ સ્પષ્ટ છે. ચિત્રકાર, સુંદરીની માંસવ દેહવચને કેવળ રંગે તેટલું બસ ધર્ષ પડે નહિ; કારણ માંસનું સૌંદર્ય કેવળ તેના અનુકૂળ વર્ણમાં નથી પણ તેની સુદૃઢતા (Firmness) અને લીસી સુંવાળપ ઉપર પણ અવલોકે છે.

ધારે કે એ ચિત્રમાં તે મનમોહક નવયોવનાએ અનલસની એળી અને ચણિંગો પહેલાં છે. હવે એ વસ્ત્રોને લાલ, લીલા કે નીલો લાલક રંગ આપવાથી કાંઈ એ વસ્ત્રો અને તેની પહેરનારી સુંદરી શોભી નહિ જી. એ તો જ્યારે ચિત્રકાર પોતાના રંગકાર્ય વડે અનલસના વચ્ચની બારીકાઈ ઉપરાંત લીસાઈ પણ લાવે ત્યારે જ અનલસની કુમારો શુશ્રુ પ્રવૃત્તિ અને સુંદરી પૂરેપૂરી જીવન તથા ચેતનવતી દર્શાવી શકાયે. અનલસનું કાષ્ઠ સ્વાભાવિક જ એવું મુલાખમ છે કે જે વસ્ત્ર રૂપે ફેરવાતાં તેમાં વિવિધ કિસમની નાળુક ગ્રીઓ પડે છે. અનલસનાં આદિયની મુખ્ય મોહકતા જ આ છે. હવે જે ચિત્રકાર આ ખાસ ધર્મશાસ્ત્ર કે શુશ્રુને રંગોમાં પ્રગટ કરી શકે નહિ તો તે સુંદરીનું વસ્ત્રપરિધાન સુંદરીના સુંદર અહેરાના કે તેના સમ્રામાય કલ્પા ચેતનમાં કઈ રીતે પોતાનો દિસ્સો આપી સહાયકારી ધર્ષ શકે?

કુમાર શુભેંગ

વારુ, આ તો ચિત્રની જે મુખ્ય આકૃતિ, સુંદરીના વચ્ચની વાન ધર્ષ; પરન્તુ જે મેજ ઉપર એ સુંદરીને ઘાટદાર ખુદલો હાથ ટેકાએલો દેખાય છે, તે મેજ અને મેજ પર પડેલી અન્ય વસ્તુઓનો ધર્મ પણ સાનુકૂળ રજૂ થવો જ જોઈએ, નહિ તો મેજ પર ટેકાએલો પેલા ગીર ઘાટદાર હસની સજ્જન્ય તેમજ ચેતનામાં

ભારે જિજ્ઞાસા ચિત્રના નહિ રહે. ટૂંકમાં, હસને તેમજ એ બધી વસ્તુઓના શુશ્રુને સમન્વય થવો જ ઘટે. એનો આધાર અનુકૂળ કુમારદર્શનની રંગમય રજૂઆત ઉપર રહેલો છે. એ રજૂઆતનો આધાર વર્ગી રંગ-વિષયક ચિત્રકારની પોતાની અંતઃ સમજ તથા હસ-કુશળતા ઉપર રહેલો છે. ટૂંકમાં, જે મેજ પર સુંદરીનો સ્થોગ, સુરેખ હસ ટેકાયેલો છે તે મેજના અલકદાર કાષ્ઠી, તથા મેજ ઉપરના પુષ્પપાત્રના જગાંજગાં થતા પાસાદાર (cut flowers) કાચની, અને એ પુષ્પપાત્રમાં જોડવાએલાં રંગદાર પુષ્પોની ક્ષમતા, શુંવાળી નાજી નાજી તથાની શુશ્રુષા કુમાર પણ તેમાં પોતાનો ભાગ ભજવશે; જેથી પેલો હસ વિશ્વ ચેતનામય ખતી પૂરેપૂરો શોભી જોડેલો જોઈ શકાય; જે કે એ મેજ, એ પુષ્પ-પાત્ર અને તેમાંનાં પુષ્પો, ચિત્રમાંની સુંદરી અને તેના વસ્ત્રપરિધાન જેટલાં અગત્યનાં ચિત્ર પૂર્ણતાં નથી. તેઓ ગીજ્ઞા આકૃતિઓ છે, છતાં ચિત્રમંથન અને રંગ-મંથનમાં, મુખ્ય જોડે આનુષંગિક એવી ગીજ્ઞા વસ્તુમાંની પ્રત્યેક પોતાનો પણ ફાળો આપવો જોઈએ જ. એમ થાય તો જ કલાકૃતિ મંપૂર્ણ અને.

મેગ કુમારો વડે પદાર્થના શુશ્રુની રજૂઆત કરવામાં સૌથી પહેલવહેલા પદરમી સહીના ફેલેમિથ (ફેલેમિથ અથવા ફેલેમિથ-ફ્લો-ઈસ પ્રાંતની મૂળ પ્રજા) કળાકારો હતા. હરુગર્દ અને જેન વાન આર્થિક અને હેન્સ મેમલિંગ, એમનો દેશ હાલનું બેલ્જિયમ, પરાપૂર્વથી રેશમ, શણ, મખમલના ઉપરના વણાટકામ સારુ, તથા અન્ય કારીગરીઓમાં સોના-ચાંદીનાં પાન અને કાચ ઉપરના શણગારકામ માટે પ્રસિદ્ધ હતા. ધર-વપરાશમાં અને ધર્મપૂજામાં કામે આવતી અનેક જાતની ઉત્તમોત્તમ વસ્તુઓ ધણા કરવામાં તેઓ ભારે શુદ્ધિશાળી હતા. મોહક કારીગરી દાખવતી આવી સુંદર વસ્તુઓ પ્રત્યેની એમની પ્રીતિ એમના ચિત્રકારોમાં સ્વાભાવિકપણે દેવા જ તેમાં શી નવાઈ? આવી સ્વાભાવિકતા તથા સમજને લઈને એ ચિત્રકારો કેવળ એમનાં જો-પુરુષોનાં ચારિત્ર ચીતરીને જ અટકતા નહોતા; પરન્તુ ત્યાંનાં ગરીબ, મધ્યમ, શ્રીમંત લોકો જે શૈલિજી જીવન જીવી રહ્યાં હતાં, તે જીવનને પણ તેઓએ પોતાની ચિત્રાકૃતિમાં આલેખ્યું. મજૂર સૌંદર્યપ્રીતિના અગ્રણ્ય વારસામાં તેમનો ફાળ

પસાર થતો તે રાચરચીલાંના અને બીજી અર્થગ્ય વસ્તુઓના ચરિત્રને કુમાશદર્શક રંગોમાં તેઓ પ્રત્યક્ષ કરના.

કુમાશ કૌશલ્ય દાખવવાયાળો એક મહાન કલાખગમી તે સોગમ સંકાતો જર્મન કલાકાર હેન્ડ હેલ્મખેન (ચુનિયન) હતો. તેના ગામના કારીગરો જે જે સુંદર વસ્તુઓ બનાવના તેના પ્રકાર-પ્રકારના પોતને એ પોતાની ચિત્રાકૃતિઓમાં તાદશ આલેખતો. આ કે તે વસ્તુનું કુમાશ-સાદર્થ્ય કેવળ આબેહુલ દાખવીને જ તેને મંતોલ થતો. તેના રંગકાર્યની મોટી ખૂબી તો એ હતી કે એ કુમાશોથી જે ચિત્રિત રજૂ થતું, તે ચિત્રના મૂળ વિષયના ચારિત્ર સાથે, તેમજ ચિત્રની મુખ્ય આકૃતિના ચારિત્ર સાથે પણ બંધમેસતું નીવડતું. એનું એમ માનવું હતું કે જો ચિત્રમાંની અન્ય વિધવિધ આકૃતિઓનું ચારિત્ર ચિત્રના સૌથી મુખ્ય વિષય જેડે મંવાદપૂર્ણ ન બને તો પછી ગમે એવું અન્ય પ્રકારનું કુમાશસૌન્દર્ય જ્યા છે.

આ હોલખેન્સે એક વેળા પોતાના શહેરના બ્યોર્જ ગાર્બઝ નામના એક સુરચિત્ત વેપારીનું પ્રતિમાચિત્ર બનાવ્યું. વેપારી જેડે વેપારી જીવનના પ્રતીક સમાન એની પેઢી પરના હિસાબના ચોપડા, કાગળ, દસ્તાવેજ, ખડકો, કલમ, કાનર, સિક્કા તોલવાનું ત્રાજણ આદિ વસ્તુઓ પણ એણે ચિત્રાકિત કરી. શા માટે એમ કહ્યું? શુ ચિત્રમા ફક્ત વિગતપૂર્ણ શોભા અને માત્ર વાસ્તવિકતા સર્જી આવવા માટે જ ના, આ બધી વસ્તુઓનું પૃથક પૃથક ચારિત્ર (કે જે રંગથી આલેખેલી કુમાશ દ્વારા જ દર્શાવી શકાય) નેઈ પ્રેક્ષક પેલા વેપારીની લાક્ષણિકતા બરાબર સમજી શકે તે ખાતર જ. આમ જેતાં આલેખેલી વેપારીની પ્રતિમાને એના આખા ચિત્રનો મૂળ મુખ્ય વિષય અને આકાર કહી શકાય.

ચિત્રકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ: ચિત્રની મુવાચ્યતા

જ્યારે જ્યારે કલાકાર સ્પર્શ થકી થતી લાગણીઓ અને અનુભવીતે પોતાના ચિત્ર દ્વારા પ્રેક્ષકને સચવવા માગે છે, ત્યારે ત્યારે એનો ઉદ્દેશ પોતાના ચિત્રને બની શકે એટલી વિશેષ સુવાચ્યતા (Expression) આપવાનો હોય છે, કારણ દીવાલ ઉપર વિરાજતાં ચિત્રો પણ 'બોલવાં ચિત્રો' હોઈ તે ચિત્રોમાંની દરેક મોટી નાની આકૃતિ-

ઓ પણ બોલે આપણી જોડે વાત કરતી હોય તેવી બોલતી હોવી જોઈએ. ચિત્રકાર જ્યારે ઉચિત કુમાશ રજૂ કરે છે, ત્યારે તે આપણને કેવળ સરસ આકાર કે સુંદર વર્ણ આપીને જ રહેતો નથી; પરંતુ એના વડે તો વસ્તુઓનો બોલે આપણે ખુદ સ્પર્શાનુભવ ભોગવી રહ્યા હોઈએ એવી સુગમ સહજતા એ બંધે છે, જેનું પરિણામ ચિત્રમાં વાસ્તવિકતા, સુંદરતા, ચેતના અને ચારિત્ર-સૂચકતામાં આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

વાતાવરણની રંગ તથા કદ ઉપર અસર

વિષ્ણુ આપણું વાતાવરણથી ભરેલું છે. ધરની બહાર કે ધરની અંદર કોઈ પણ ખાસી જગ્યા એવી નથી જ્યાં વાતાવરણ ન હોય. દૂરદૂરની ગિરિમાળા અને આપણી વચ્ચે આવી રહેલા વાતાવરણના પડને સર્જિત, તેના પરનું લીપું ઘાસ અને કાળાં લીલાં પાઈન કે ફરનાં જુલો આપણે જોઈ શકતાં નથી. વાતાવરણને લીધે ટેકરીઓના રંગ આખા પડે છે, એ એનું કાણુ છે. વળી તેને સર્જને ટેકરીઓની જમીન તેમજ તેનું કદ અને દળ, દૂરથી સપાટ (Flat) જણાય છે.

રંગમય વાતાવરણ લાવવાની બે પ્રદતિઓ

કલાકારો વિવિધ રંગકાર્ય દ્વારા આ વાતાવરણીય અસર વડે પોતાની કૃતિઓને વિશેષ સુંદર, લાવવાડી અને વાસ્તવિક બનાવે છે; પરંતુ બધા જ ચિત્રકારો પોતાના ચિત્રોમાં વાતાવરણ લાવી શકતા નથી. દુનિયાનાં કેટલાંક મહાન પ્રખ્યાત ચિત્રો આ વાતાવરણની મોહક કેટલાંક મહાન પ્રખ્યાત ચિત્રો આ વાતાવરણની મોહક અસરથી વંચિત થયાં છે. જો કે એ જ ચિત્રોનાં રેખાંકન અને રંગ સર્વેશ્વર પુરવાર થયાં છે. અનેક કલાકારો પોતાને વાસ્તવિક ચિત્રકારો (Realistic Painters) નહિ કેહેવડાવતાં, શિષ્ટ ચિત્રકારો (Classic Painters) તરીકે જાળખાવી કુદરતના વાતાવરણની નકલ કરવામાં માનના નથી. વળી બીજા ચિત્રકારો એવા પણ છે કે જેઓ સત્ય વાતાવરણની રજૂઆત કરવાને બદલે પોતાની કલાશૃંગ (Studio)માં બેસીબેસી મનોમન કરવાની એક પ્રકારનું કૃત્રિમ વાતાવરણ સર્જી તેને પોતાની કૃતિમાં આલેખે છે. એ કલાકારો ચિત્રમાંની દરેક સ્પર્શપ્રત્યયને નજ બનાવવા માટે રંગની ઉચ્ચતાને ઝાંખી બનાવવાની આવશ્યકતા સ્વીકારી ચિત્ર ઉપર, જગત રંગીન વાસ્-

નિશ્ચિત પાતળાં પારદર્શક પદ્ધતિમાં કરે છે. તેને તેઓ 'ચમક ચળકાટ' અને 'Gloss' કહે છે. આ 'Gloss'ને લઈને ચિત્રમાં આકારો જાણે ઘ્રેષ્ઠ રંગીન કાચ-માંથી આપણે જોતાં હોઈએ એવું લાગે છે, અને આપણું ચિત્ર જાણે વાતાવરણમાં નાખી રહ્યું હોય તેવું દેખાય છે.

પરંતુ ઇતિહાસિક રીતે લગતાં ચિત્રોમાં આવા ચળકાટ દ્વારા પ્રકૃતિની નૈસર્ગિક સમ્પ્રદાયપૂર્વક રચના કરી શકાતી નથી. એવું કુદરતી વાતાવરણ લાવવા માટે તો અજોડ કલાકારો પોતાની રંગ-ચમકાટને, પ્રકાશને લગતી પોતાની સમજને તથા પીછી ફેરવવાની પોતાની વ્યક્તિગત શૈલીને આશ્રય લઈ તે ગ્રીસના મંબુક્ત કૌશલનો વિનિયોગ કરે છે.

‘વાતાવરણ’ આગળ અને હાથમાં

નિર્માણમાં હોય તેવું વાતાવરણ ચિત્રોમાં લખવાનું એ પ્રકાશની તથા રંગની વાર્તાવિક રજૂઆતને આભારી હોય છે. રોબિન્સ કલાકાર વેલેકેવેજના અને સત્તરમા સદીના વલંદા ચિત્રકારોના સમયથી વાતાવરણીય દર્શનની કલાનો આરંભ થયો હતો. કુદરતી વાતાવરણ વિષે તેઓ સાવ અજાણ નહોતા. પરંતુ ત્યાર પછી સંધ્યાએલ્ય ત્રિહાનના વિકાસને લઈને વાતાવરણને લગતા ચાલને લાજ કેમ લેવા તે ચિત્રકારો કેમ કેમ શીખતા ગયા. ફરફરની વસ્તુઓ અને પોતાની વચ્ચે રહેલા વાતાવરણનો દેખાવ, પારદર્શક પડદા ટાંચા હોય તેના જેવો ભાસ આવે એટલા પૂરતી વાતાવરણ-વિષયક તેમની સમજ હતી. પરંતુ આજે તેનો ધણે વિકાસ થયો છે. હવે તેઓ વાતાવરણને પારદર્શક પડદા જેવું ન ગણતા એક આદોલિત જીવનથી ધન્યતા ચેતનવત પ્રવાહ જેવું ગણવા થયા છે. સમય અને ઋતુને લઈને વાતાવરણ કેવા કેવા રંગ બદલે છે, તેના સ્વરૂપથી વાંધે હોઈ, કયા કયા રંગો ક્યારે ક્યારે વપરાય તે વિષે તેઓ સંજ્ઞાન થયા છે. વાતાવરણની પલટાટી ગિચાંતિને લઈને રંગ બદલાય, સૂર્યની તેજસ્વિતાની વધવહને લઈને રંગ બદલાય, હવા સૂકી અથવા ભીની હોય તો તેને લઈને રંગ બદલાય, ઋતુ સરકે હોય કે ઋષ્ટ્ય હોય તેથી રંગ બદલાય, એ બધું કુદરત અને વિજ્ઞાન પાસેથી ભેદ-શીખીને હવે તેઓ વિવિધ રંગો વડે વાતાવરણીય

તાદરસતાને કલાપૂર્ણ રીતે ખૂબીપૂર્વક ચિત્રોમાં આલેખી શકે છે. કુદરત અજોડ હશે છે કે રંગ છે, ચાન્સ છે કે ઉમ છે, થોડી મુશ્કેલી છે કે તાજ છે તે જોઈએ, જાણ છે એવાં નાના પ્રકારનાં વાતાવરણોને અનેક ચોગ્ય રંગોમાં તેઓ દર્શાવી શકે છે.

અર્વાચીન ચિત્રકળાનું ધ્યેય એક સૌંદર્ય, અનેક પાશ્વર્ય અને પૌર્વાચ્ય કલાકારોની સત્ય તથા ભાતીગળ વાતાવરણીય રચનાને જ આભારી છે. એ ચિત્રકારોએ ‘પ્રકૃતિસુંદરી’ના વલનકમળના ઘાટઘૂટ આલેખીને જ મંતોષ માલ્યો નથી; પરંતુ એ ‘પ્રકૃતિસુંદરી’ના ચહેરા ઉપર જે મનોમોહ કે અનુસાદક ભાવો અને આધિ-કરણ પ્રકટાં રહે છે તેને પણ તેઓ હવે ચિત્રાંકિત કરતા થયા છે. જોન રૉસેન જેવો ‘ઘ્રેષ્ઠ’ કલાકાર, શિયાળાના ગતિશૂન્ય વાતાવરણને અદ્ભુત રીતે આલેખ્ય આલેખી શકે છે, તો વાઈટ્સ્ટ્રાથેન વર્ણનના પહેલા સળંગવાટને અને ચાર્લ્સ હેસિસ ઉનાળાના ચપળ વાતુને રંગો દ્વારા ચમત્કારિક રીતે ચક્રુગ્રાત કરી બતાવે છે.

રંગ અને તેના ઉઠાવ

હવે આપણે રંગના સ્તર (Tone) મંદથી અતિ અત્યંતની વાત ઉપર આવીએ. કલાકારો અને વિવેચકો આ ‘Tone’ સબ્બને વારંવાર ઉલ્લેખ કરે છે. ઘણી વે વાર ચિત્રકલાના જાણકારો ઘ્રેષ્ઠ સરસ ચિત્ર જોતા આવું કહેતાં મંબળાય છે કે ‘આ ચિત્રનો ટોન નોંધપાત્ર છે’, ‘એની Tonal quality બહુ સરસ છે’, ‘જિદી delicate tonality છે’; તેથી જલદી જો ચિત્રમાં ‘ટોન’ની ખામી હોય તો તેઓ કહેશે કે ‘આ ચિત્ર Out of Tone’ છે. આ ‘ટોન’ મંદા સંગીતના વિષયમાં પણ સાધારણ વપરાય છે.

રંગ-સ્તર (Colour Tone)ની સમજણ

હવે આપણે ચિત્રકલામાં ‘ટોન’નો બરોબર ખ્યાલ મળી રહે તેટલા સારુ પ્રથમ એકાદ દૃષ્ટાંત લઈ તેને સમજવાનો પ્રયાસ કરીશું. બે હારમોનિયમ લી. આપણે જાણીએ છીએ કે જે સ્વરો એક હારમોનિયમ કાઢી શકે છે તે જ પીલું હારમોનિયમ પણ કાઢી શકે છે; પરંતુ તે સાથે આપણે એક સામાન્ય અનુભવ છે કે બન્ને એક જ જાનના વાદ્ય હોવા છતાં અને કદાચ એક

બનાવટનાં હોવા છતાં એ બે હારમોનિયમના સ્વરોની quality અથવા ગુણવત્તા એકબીજાથી કાંઈક ભુલે પડે છે. એકનો Tone બે સમૃદ્ધ અને મૃદુ નીકળે છે, તો બીજાનો Tone પાતળો કાચો અને ધાતુના રણુકાર જેવો નીકળે છે. આમ એક જ બાજનાં બે વાદ્યો એકબીજાથી ચલ્લિતાં અથવા બિરતાં હોઈ શકે એનું કારણ શું? કારણ એ જ કે બેમાંના એક હારમોનિયમનો 'ટોન' ચલ્લિતાવું છે. તેના સર્વે ભાગો સરસ પ્રકારે બનાવેલા છે. વળી તેની બનાવટમાં સારું સાહિત્ય વપરાયું છે. તદ્ઉપરાંત એ હારમોનિયમના બંધા ભાગોનો એકબીજામાં સંપૂર્ણપણે સમાવેશ થયો છે. તેના દ્વંદ્વપણુ એક ભાગમાં બેસરાપણું કે કંકશના નથી. એમ એ હારમોનિયમની આખી બાંધણી અથવા તેનું કસેવર મંયુક્ત અખંડતાવાળું હોઈ સ્વાભાવિક જ તે તેના 'ટોન'માં સમૃદ્ધ, સુંદર અને ઉચ્ચતર થવા પામ્યું છે.

ઉચ્ચ સ્તર - નમ્ર સ્તર - અર્ધ સ્તર

આ હારમોનિયમની હકીકત બે ચિત્રને લાગુ પાડી એ તો ત્યાં 'ટોન'ની સમજણ આમ થાય કે ચિત્રના સર્વે રંગોની પરસ્પર એવી સમાઈ હોય, કે જેથી ચિત્રના સમગ્ર રંગમંડલનું આંદોલન અથવા લય (Rhythm) વિશિષ્ટ પ્રકારનું બને, અને ચિત્રનો Tone ઉત્કૃષ્ટ થવા પામે. ચિત્રો વિષે એવા ત્રણ સ્તર (Tone) નક્કી થયેલા છે. High Tone ઉચ્ચ સ્તર, Low Tone નમ્ર સ્તર, અને Half Tone અર્ધ સ્તર.

આ ત્રણ પ્રકારના ટોન તે શું અને તે શાથી બને છે તે હવે આપણે જોઈએ. રંગોની જેવી તીવ્રતા કે નમ્રતા તે ઉપરથી પણ ટોનનો વિચાર કરી શકાય. ઉદાહરણ તરીકે લાલ અને ખાખી એવા રંગો લો. એ તીવ્ર ટોનવાળા હોઈ તેને ગરમ ટોન 'Warm Tones' તરીકે ગણવામાં આવે છે; અને જાણ્યો કે નીલા એવા રંગો ઠંડા ટોનવાળા હોઈ તેને Cold Tones લેખવામાં આવે છે. આમ જો 'ટોન્સ' ઉચ્ચતર હોય તેમને ચિત્રકલાની ભાષામાં 'High Tones' કહેવામાં આવે છે, અને જો 'ટોન્સ' અંધાર પડતા હોય તેમને 'Low Tones' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. એક ચિત્ર, જેટલું વિશેષ સ્વેત રંગ અને હળવા ભૂરા

રંગો (અથવા એવા અન્ય હળવા ઉચ્ચતર રંગો) લાગી હળવું જણાય તેટલો ચિત્રનો 'ટોન' higher થાને ઉમ ગણાય, અને જો ચિત્ર જેટલું વિશેષ ગાઢ (Dark) રંગો લાગી હળવું હોય તેટલું તે ચિત્ર Lower Tone કે નમ્ર સ્તરવાળું કહેવાય. અલગત, અત્રે 'નમ્ર' (Lower Tone) ટોનનો અર્થ યોગ્યતા કે સુંદરતાની દૃષ્ટિએ બિનરસો કે ખામીયળો ન જ સમજાવે.

આ બે Higher Tones અને Lower Tonesની વચ્ચે એક અન્ય ટોન હોય છે, જેને ચિત્રકલાની ભાષામાં 'Half Tone' અર્ધ સ્તર કહેવામાં આવે છે. આ અર્ધ-સ્તર (Half Tone) તે કાળા અને સ્વેત રંગો વચ્ચેની રંગબાંધણી (Shades of Colour) હોય છે.

ઉદાહરણ ચિત્ર તે શું?

ધણું ચિત્રો 'Tonal Picture' તરીકે ઓળખાય છે. જે ચિત્રમાં દોષ અમુક એક રંગ કે રંગછટા એમાં આવેલ અન્ય રંગો કે રંગછટાઓ કરતાં વિશેષ વ્યાપ્ત કે પ્રભાવશાળી હોય તે ચિત્રને 'ટોનલ પિક્ચર' કહે છે. ઉદાહરણ તરીકે વ્હીટ્ટલર નામે અમેરિકન ચિત્રકારનું ચિત્ર White Girl Symphony in White Number one એ ટોનલ પિક્ચર છે. કારણ એ ચિત્રમાં સ્વેત રંગ અને તેની સ્વેતછટાઓ જ ધણું કરીને વ્યાપ્ત તથા પ્રધાન છે. એ જ પ્રમાણે વરચિયર નામે કલાકારની એક કૃતિમાં આલેખેલી બાળાનો ચણિયો નીલા (Blue) રંગનો એક પ્રખર સમૂહ હોઈ, તેમાંના અન્ય રંગો માત્ર સહાયક રંગો હોવાથી તેને પણ Tonal Pictureની ઉપમા અપાઈ છે.

ગરમ ઠંડા રંગો અને ઉદાહરણ

આપણે રંગોના 'Warm Tones' અને 'Cold Tones' વિષે વિચાર્યું. દોષ કદાચ એમ પૂછે કે રંગો વળી ગરમ અને ઠંડા કેમ હોઈ શકે? એનો જવાબ એ કે જેમ ચિત્રોમાં જાળના અને ગાઢ રંગોનું તત્ત્વ હોય છે તેમ ચિત્રો વિષે રંગોને લગતી ઉષ્મા (warmth) અને શીતળતા (coolness)નો વિચાર પણ, Tonal મંદર્ભમાં આપણે કરવો જોઈએ. આ બાબતને સમજાવવા દૃષ્ટાંત તરીકે બે આપણે વાગોલેટ નામે પ્રુષો-

ચિત્રકલામાં રંગનું સ્થાન અને સૌંદર્ય

ના સુરતને લીલાં પાન વચ્ચે ગ્રોહાની બાંધીએ અને પોપી (લાલ રંગનાં પુષ્પો)નાં ફૂલોને પીળાં પાન વચ્ચે મુકીને બાંધીએ, તો સરખામણીમાં પહેલા પુષ્પગુચ્છથી આપણાં નેત્રોને સવિશેષ શીતળળ અથવા ટંકની લાગ-છાનિ અનુભવ થશે જ. લિમ્બ બિલ રંગોના વિવિધમાં ચિત્રો વિષે પણ એવી જ અસર પ્રેક્ષકોને થાય છે.

તે ધર્ષ કલાકાર, તેણે બનાવવા ધારેલા ચિત્રનો 'ટાન' અથવા 'ટાનલ દારમની' શીતળ રાખવા ધારે તો તે પોતાના ચિત્ર માટે તેની બધી રંગજાઓ (Hues) ફરી જ (Cool) વાપરશે, એટલે દૂર રંગોને જ તે પ્રાધાન્ય આપશે. ક્યારેય તે તેમાં જો ધર્ષ ઉચ્ચ રંગ મૂકશે તો કેવળ વિરોધાત્મક ભાવ જગાડવા માટે જ વાપરશે. એથી જલદી જો ચિત્રકાર પોતાના ચિત્રનો 'ટાન' ગરમ રાખવા ઇચ્છતો હશે તો તે દૂર રંગોને વેગળા મૂકી, ગરમ રંગોનો વિશેષ ઉપયોગ કરશે.

શું દૂર રંગોવાળાં જ ચિત્રો વિશેષ પ્રસન્નકર હોય છે?

બ્યારે આપણે ગરમ અને દૂર રંગોની વાત કરીએ છીએ ત્યારે ધ્રુવોં ચિત્રપ્રેક્ષકોની એક દંઢ માન્યતાનો ઉલ્લેખ કર્યો ચિના ચાલે એમ નથી. બહુધા તેમનું એનું જ માનનું હોય છે, કે ચિત્રોમાં દૂર રંગો કે દૂર મિશ્ર રંગો હોય તો જ તેઓ નેત્રોને પ્રસન્નકર નીવડે; પરંતુ આ બૃહભરસો અને અધૂરો ખ્યાલ છે. વાસ્તવમાં જે કૃતિને આપણે જગ ભડી ભાષામાં ગરમ ચિત્ર કહીએ છીએ, તેમાં પણ કુશળ ચિત્રકાર પોતાનાં રંગસૌંદર્ય વડે અને પોતાની કલમકુશળતાને લઈને, એવી ધર્ષ નમ્રક પણ નમ્ર, મૃદુ, સ્વપ્નીય (dreamy) ઉપયુગને જન્માવી શકે છે કે જેથી, ગરમ રંગો વપરાએલા હોવા છતાં તે ચિત્ર ધર્ષશાન્ત શીતળ ચિન્તાકૃતિ કરતાં જે વિશેષ પ્રસન્નકારી અને મુંદર બની શકે છે. અનેક કલાકારો આમ પોતાની પીંછીની તાકાતને લઈને પોતાની ગરમ-રંગી કૃતિમાંથી સૌંદર્ય તથા તાજગીની એક એવી તો મીઠી, ટંકી ફોરમ ફેલાવે છે કે જેથી જોનારાંઓ પો તેની દંઢ છાપ પડે છે અને તેમાં જલ્દી, ધર્ષ cold toneવાળું ચિત્ર જોઈ જેટલો આનંદ પ્રાપ્ત કરે તેટલો અથવા તેનાથી જે વિશેષ આનંદ પ્રાપ્ત કરી શકે છે.

ભાવ ભીમિ અને ઉકાવ

આ સિવાય ચિત્રકારો પોતાની કૃતિઓને ઉકાવદાર (Toned) બનાવીને પ્રેક્ષકોને એક સૂક્ષ્મ આનંદ પણ આપી શકે છે. ચિત્રના જે વિષયો હોય તેને લગતા ભાવો અને ભીમિઓની પ્રેક્ષકોના મન ઉપર છાપ પડે એવો સુખાનુભવ તેઓ ચિત્ર દ્વારા રમિક પ્રેક્ષકોને કરાવે છે.

એનું ભીમિદર્શક એક સરસ ચિત્ર તે બ્લોટલરનું Portrait of the Artist's Mother છે. એ શીર્ષક હેઠળ બ્લોટલરે પોતાની માતાનું ચિત્ર તો આલેખ્યું છે. એ પ્રખ્યાત કૃતિ પેરિસની લકઝમર્ગઝ કલેરીમાં છે. એમાં તેને પોતાની વૃદ્ધ માતાને ઘોળી, બગી-છાં ક્ષરવાળી ચેત ટોપી અને કાળા ગાઉન-ઝગમગમાં સજ્જ થયેલી આલેખી છે. ચિત્રમાં એને અર્ધ મુખદર્શક (Profile) રીથિતમાં, જૂરા રંગની લીંત સામે એટલી બતાવી છે. તે લીંત ઉપર કાળાં ચોક્કાંમા જડેલ બે નાની બગીઓ છે અને લીંતને એક છેડે કાળા લીલા રંગનો પડદો ઢાંચે છે.

બ્યારે એ ચિત્રને પ્રથમ જાહેરમાં મૂકવામાં આવ્યું ત્યારે ચિત્રકારે તેનું નામ An Arrangement in Black and Gray આપ્યું હતું, કારણ એમાં કેવળ જૂરો, કાળો અને ધર્ષક ચેતન જ વપરાયા હતા; પણ પછીથી ચિત્રનું નામ બદલી ઉપર પ્રમાણે રાખ્યું. કેવળ કાળા જૂરા અને ચેત રંગો દ્વારા એક સુશોભિત રંગ-મંવાદ (Colour Harmony) ઉપગમવા ખાતર જ એ રંગોને કલાકારે પર્મદ કર્યા નહોતા; એમાં એને મુખ્ય ઉદ્દેશ ખરેખર તો પોતાની માતાના ચહેરાને તેના લાક્ષણિક સ્થાપી ભાવો સહિત પ્રત્યક્ષ કરવાનો હતો, તે તેણે અચૂકપણે સફળતાપૂર્વક પાર પાડ્યો છે. પોતાની માતાના અંતરમાં અને તેના વદન ઉપર વિગળતા ક્ષમતા તથા પ્રેમ અને પ્રેમળતાના ભાવો તેમજ એના વાર્ધક્યનો સ્થાવર (Dignity) ડંનવાસ ઉપર વ્યક્ત કરવા માટે ચિત્રકારના મનમાં ઉપલા રંગો સહજ અને વ્યવહારુ સૂચકો જેમ ધર્ષ કવિના હૃદયમાં પોતાના નવા કાવ્ય માટે અનુકૂળ હંદ (Rhythm) અને સુરમેળ (Harmony) આપમેળે જાગમગ આવે છે. કલાકારની પૂર્ણ ચંબીર અને ગૌરવશીલ માતા, ચિન્તા

વિચારવ્રત એકલી બેઠી છે. ચિત્રકારે કૌનવાસ ઉપર માતાની કામળતા અને ઝોરવને વણી લીધાં છે. એ ભાવવાદી લાક્ષણિક ચિત્ર આપણા ચિત્તને એટલી હદ સુધી અસર કરે છે કે છેવટ આપણે એની અંદર 'કાર્બની માતા'ને દેખતા નથી, પરંતુ માત્ર 'માતા'ને જ નેહિ ગ્રહીએ છીએ. એ ખૂબીદાર ચિત્રનો ઉકાવ અને વર્ણવ્યવસ્થાનું રહસ્ય એમા સમાએલા પ્રસ્તુત શાન્ત ગભીર રંગોમાં તથા આખા દર્શનના એકભાવ અને સૌમ્યના (Sobriety)માં રહેલું વર્તણૂક આવે છે એમાં કાંઈ શક નથી.

રંગના ટોનની યોગ્ય રજૂઆત

અર્વાચીન રંગકારોની ચિત્ર વિશે મુખ્ય કાગજ 'ટોન'ની યોગ્ય રજૂઆત અને સ્થાયી માટે હોય છે. તેઓ ગાના સુશોભન બહુ ગમના નથી; પરંતુ ટોનની યોગ્ય રજૂઆત પર વધુ ભાર આપે છે. ચિત્રનો કાર્બ પણ એક રંગ અથવા તેની અનુવક્ષી રંગબેરંગો 'ટોન' બહાર બાકી તે તેઓ સ્વીકારી શકતા નથી. રંગનું સ્તર 'ટોન' બહાર થતું, એટલે અમુક રંગનું, ચિત્રમાંના ખીજ ગોળી સરખામણીમાં, ધણું જ ઉચ્ચ અથવા પ્રકાશિત થતું કે તેથી ઊલટું, અતિ તિમિગમ્ય થતું, એ ચિત્રકારોને મન ટોનની અયોગ્ય રજૂઆત ગણાય છે. આથી, જેવી રીતે મંગીતકારને કંઈક સ્વરમાત્રા ખટકે છે તેવી જ રીતે ચિત્રકારનાં નેત્રોને રંગનો વિમંત્રાહ ખૂંચે છે.

રંગ અને આકાર

રંગ અને આકારને આપણે ભુદા ગણીએ છીએ, પરંતુ ખરખર તેઓ ભુદા નથી. વિશ્વમા પ્રત્યેક આકારને તેના રંગ હોય છે અને લગભગ સર્વે ગોળ વસ્તુઓને કાર્બ ને કાર્બ ઘાટ હોય છે. કાર્બક જ વસ્તુ એવી હોય, કે, જેને રંગ હોય છતાં આકાર ન હોય, પણ તે અપવાદરૂપે જ. જેમકે કાર્બ વાર આકાર મંપૂર્ણ અજ-વિહોણું હોય ત્યારે ત્યાં આકાર જેટલું કશું હોતું નથી.

આમ, રંગ અને આકાર, જેમ જન્મતમાં તેમ ચિત્રમા પણ એકબીજાની અંદર ગહેલા છે. ચિત્રકારની વૃત્તિને લક્ષમાં લેતા આપણે ચિત્રકારોના બે વર્ગ પડી ગએલા નેહિએ છીએ: રેખાંકનકાર અને રંગકાર. અલગત, અનેક રંગકાર ચિત્રકારો રેખાંકનમાં પણ એકસરખા

પ્રતીષ્ઠા હોય છે. પરંતુ ઘણે ભાગે જેઓ ઘણા સરખા રેખાંકનકાર હોય છે તેઓ સારા રંગકાર હોતા નથી, અને જેઓ ઘણા સારા રંગકાર હોય છે તેઓ કુશળ રેખાંકનકાર હોતા નથી. રેખાંકનકાર મોટે ભાગે આદૃતિ-પ્રિય ચેતના ધરાવે છે—રંગકાર મુખ્યપણે રમવાથી ચેતના ધરાવે છે. એકનું હસપીશલ રેખાંકનમાં ઉત્તમ પ્રકારનું હોય છે તો ખીજાની પીંછી રંગકામમાં કમાત કરે છે. પહેલો વર્ગ રૂપ-રેખાકારો (Painters of Forms) તરીકે ઓળખાય છે—ખીજો વર્ગ રંગકારો અને 'Painters of Paint' તરીકે ગણાય છે.

રંગાવટ અને રેખાવટ માટેનો પશ્ચિમના

દેશનો પક્ષપાત

આ બે રીતોની લઈને ઇટાલીના ફ્લોરન્ટાઈન કલારવામીઓ જેવા કે લીયોનાર્ડ દ. વિંચી, માઈકલ એન્જેલો, મિકેલ આંદ્રે મહાન ચિત્રકારો 'Masters of Forms' તરીકે વિખ્યાત બની ગયા અને ઇટાલીના વેનિશીઅન કલાકારો, જેમ્પેટ્ટો, ટિશિયાં, ટિન્ટોરેટો અને પોલ વેરોનિઝ વગેરે Masters of colours તરીકે વખણાયા. પહેલી સાગા વસ્તુઓના આકારને જ બહુધા લક્ષમાં લેતી—ખીજી સાગાના અનુવામીઓ, જર્મનને રંગનાં ક્ષેત્રો કે સમૂહ-ઘટના તરીકે જ નેહિ રહેતા.

એ જ પ્રમાણે ફ્રેંચ શૈલીના ચિત્રકારો ફ્લોરન્ટાઈન કલારવામીઓને પગલે આશી ચિત્રમાં રંગને પ્રાધાન્ય આપતા. જેકે એથી ઊંચતું ફ્રેંચ ચિત્રકાર Ingres ધનિયે હમેશાં આમ જ કહેતા, 'Form is Everything—Colour is nothing'; પરંતુ તે સમયના અને આજના પણ ઘણાં જે ચિત્રકારો આકારને એ પ્રમાણે મહત્વ અપાય તેને અનુચિત ગણી હસી કાઢે છે. તેઓના કહેવા પ્રમાણે બહુ સારા જે વિશ્વમાં રંગ માત્ર જ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે—રંગો જ નેચોને પ્રસન્ન કરે છે. જો રંગ-એરંગ આખું જગત એના આકારો સહિત એકલા એક જ સગખા બૂસ રંગે રંગાયેલું હોત તો તે કેટલું લાગત? એવા પ્રશ્ન તેઓ કરે છે. તેઓ વિશેષમા જણાવે છે કે 'Colour is the chief element of beauty and interest in a picture. Colour is the very essence in a painting'

ચિત્રકલામાં રંગતું રચાવ અને સૌંદર્ય

રંગ જ ચિત્રમાં સૌંદર્ય અને આકર્ષણનું તત્ત્વ છે. રંગ જ ચિત્રનું સત્ત્વ માત્ર છે.

આમ બન્ને પક્ષે પોતપોતાના મેતવ્ય વિષે મમત છે. આથી રેખાકારો અને રંગકારો વચ્ચે પરાપૂર્વથી સસ્પાદનતા દાવા થતો રહ્યો છે. વાસ્તવમાં આ અઘડો ઊર્ધ્વ પશ્ચ એક પક્ષને શોભાપૂર્વ નથી, કારણ ચિત્રકલામાં અને ઊર્ધ્વ પશ્ચ મહાન કૃતિ વિષે, રેખા અને રંગ, એ બંને તત્ત્વોની આવશ્યકતા અને મોહકતા એકસરખી જ છે. જે કે રેખાવટનું મહત્ત્વ રંગાવટના મહત્ત્વથી વિશેષ છે, એ આપણે રેખાવટ અથવા રેખાંકન વિષેના આગલા પ્રકરણમાં જોઈ ગયા.

રંગના એક 'ધાખા'માંથી શું શું જોવાનું મળી શકે?

આને જ્યારે ખાસ કરીને આપણે રંગની શોભા તથા ખૂબીની વાતો કરીએ છીએ ત્યારે રંગની તરફેણમાંના એકે ય મુદ્દાની અવગણના કરી શકીએ નહિ. 'આકાર એ તો કેવળ, રંગનું એક ધાણું છે' એમ 'ધાણું' શબ્દ વાપરી રંગચિત્રણની અવગણ કરી શકાશે નહિ. આપણી નજરે એક ઢોળુ કેવળ ચળકતા નારંગી રંગનું ધાણું હોય, પરંતુ સુઝ પ્રેક્ષક અને કલાકારની ઢળવાએલી આંખને એમાં અમુક ચળકતા રંગ કરતાં કંઈ વિશેષ દેખાય છે. જે પ્રમાણે એના ઉપર સૂર્ય કે દીપકનો પ્રકાશ પડતો હોય, તે પ્રમાણે રંગના સૂક્ષ્મ તક્ષવતો તે તેમાં જુએ છે. હાલની સુવાગ્ધ તથા ખરબચડાપણું અને અન્ય ખીજ નાબુક ફેરફારો એ જુએ છે. વળી, એની નજીકની અન્ય વસ્તુના રંગનાં પરસ્પરોને લઈને સર્જાતી રંગમય અનેક છાંયોને પણ એ નિહાળે છે. તદ્વિપરીત છાયાનાં રહસ્યો, ઈર્ધ ધારી અને જીડી, ઈર્ધ આંખી અને ફિક્કી, જે સાધારણ પ્રેક્ષકની નજરે પણ ચઢે નહિ તેવી રંગછટા પણ તે તેમાં નીરખી શકે છે. આ પ્રમાણે રંગ-ચિત્રણ વિષે જોવા અને નોંધવા જેવું આનંદદાયક તેમાં પુષ્કળ હોય છે. માટે જે સુઝ અનુભવી પ્રેક્ષક રંગચિત્રણમાં આવું અને આટલું બધું જોઈ શકે તેને જ તેમાંનું ઉત્તમ સૌંદર્યસુખ અને અસર મળી રહે છે, જે એને જાણે કંઈ સુમધુર મંગીન સાંભળવા જેવું જ લાગી રહે છે. એ રંગચિત્રણમાંથી મળતું બહિરિન્દ્રિય સુખ અને વળી

કલ્પનાજન્ય સુખ તો એના જોવારનું હૃદય જ અનુભવી શકે. શબ્દો વડે, એને તે કંઈ રીતે સમજાવી શકાય?

પ્રાથમિક ચિત્રકારોનું રંગચિત્રણ

જગતના વિખ્યાત રંગચિત્રકારોને અને તેમની કૃતિ-ઓનો થોડોક પરિચય કરીશું.

મધ્ય યુગની ચિત્રકળા પછી રંગના વિજ્ઞાનનું અને તેના ઉપયોગનું મહત્ત્વ ધણું વધ્યું. સૌથી પહેલવહેલા જે લિતિ-ચિત્રકારો (fresco painters) થઈ ગયા તેમની પરંપરાગત સ્થિત રંગપૂરણીયાં માંડીને, જમ-જન્ય, વાસ્તવદર્શી રંગપૂરણી સુધીના સમય લગીમાં રંગ-ચિત્રણમાં અનેક ફેરફાર થયા છે. પશ્ચિમના મહાન ચિત્ર-લયોનાં ફોરન્ટાઇન ચિત્રખંડથી માંડીને વેનિશિયન, ફ્રાન્સ, સ્પેનિશ અને ઇંગ્લિશ ખંડોમાં બધે ફરી વળીએ તો ત્યાં મૂકેલાં ચિત્રોમાં વપરાયેલા ચાર રંગપ્રકાર તરત ધ્યાન ખેંચશે: (૧) પુશ્ચુમા (૨) તેજસ્વી (૩) જંબીર અને (૪) મંદ.

એમને જો અવલોકીએ તો એ પ્રત્યેકમાંથી આપણને અનેકવિધ સુંદર રંગ-અસરો જોવા મળશે.

આપણે અહીં ૧. એનજેલિકો, ટિસ્ત્રાં, રેમ્બ્રાં, હોવાર્થ અને ક્લૉડ મોનેટ આદિ કલાસ્ત્રામીઓની કલા-કૃતિ જોઈશું. રંગને લક્ષમાં લેતાં એ સર્વેની કૃતિઓ વચ્ચે શા ફેર જણાય છે? જે ફેર જણાશે તે અમુક જ લાગમાં, તેમણે વાપરેલા રંગોના કરતાં ધણે મોટે ભાગે તો જે રીતિ અથવા પદ્ધતિથી તેઓએ રંગ-ચિત્રણ કર્યું છે તે જ ખાસ જણાશે.

૧. એનજેલિકો જેવા પ્રાથમિક ચિત્રકારો થોડાક જ રંગોથી કામ લેતા. અને વળી તે પ્રત્યેક રંગને, જાણે એકખીજથી અલગ એવા રંગનાં ચોસલાં પાજાં હોય તેમ રજૂ કરતા. નીલા રંગને અઘોર રંગેલા હોય તો તેઓ તીવ્ર પ્રકાશ (high light) દાખવવા અર્થે સાવ સપાટ પુત્તો નીલો રંગ તેટલી મર્યાદામાં પૂરી દેતા, અને છાયા બતાવવા, છાયા જિડા નીલા રંગને ઉપયોગ કરતા; પરંતુ તેમ કરતાં એની આસપાસના અન્ય રંગોને સહાયકારી બનાવવાનો અને તે રંગોના પરાવર્તનો (reflections) અંગે તેમને કશો ખ્યાલ જ ન હતો. તેમના રંગચિત્રણનો આધાર, સાદા મૂળ રંગોની

સપાટ ભૂમિકાઓ પર રહેતો, અને જો તેઓ ક્વચિત્ તેજાપા દાખવતા તો તે પણ ઘણી અચુક રીતે ખર-બચક વિરોધ (crude contrasts) ઊભા કરીને જ. ખડકો સાવ એકસરખા ભૂખરા રંગના, ઘસે તદ્દન ઘાટા નીલા રંગનાં અને આકાશ પણ એક જ સરખા ખુલ્લા નીલા રંગનું એવી એકદર્શી રંગપૂરણી બન્યાતી. અને તેમનાં ચિત્રોમાંનાં માનવપાયો ચક્રચકિત લીલા, ગુલાબી અથવા નંજુડાં વસ્ત્રમાં સબજ થયેલાં બેવા મળતાં, જે ચિત્રમાંની માનવાકૃતિઓનાં માથાં ઉપર તેજ-વર્ણુ (halo) અને ઘણી અલંકારોનો શણગાર દર્શાવેલો હોય તો ત્યાં ભબકદાર સોનેરી રંગ તેઓ પૂરના. કદાચ એવા દેખાવની પહેલી અસર પ્રસન્નકર લાગે, પરંતુ એવું દર્શન પ્રકૃતિથી તો સર્વાશે વેગળ જ હોય; જો કે, એવાં ચિત્રોના સર્જક વિષે આપણે આટલું કહી શકીએ કે તેમણે કુદરત લાણી જ્યાનો પ્રયાસ કર્યો છે ખરો.

ઇટાલીના પ્રાચીન કલાકારો કારપેશિયો, બેનેઝો અને પેરુજીનો તથા જર્મન અને ફ્લેમિશ ચિત્રકારો શાયોન ગાવર, ડયુરર અને વાન-દરેલેન વગેરે રંગોની શુદ્ધતા અને તેજોમય અસરને કારણે આપણને આકર્ષે છે; પરંતુ તેમના રંગોમાં સ્પષ્ટતાનું તત્ત્વ જણાતું નથી. કાંઈક કડકાઈની તથા કાંઈક રંગમિશ્રણને લગતી કચાશ તેમની પછીના કલાકારોની પાકી, ધીંદ રંગપૂરણીમાં દૂર થયેલી બેવા મળે છે.

ખીજ ખામી એ કે ચિત્રોમાં તેઓ યથાદર્શન (Perspective effect)ની અસર લાવી શકતા નહોતા, કે જે યથાદર્શનીય અસરથી કોઈ સ્થળની કે વસ્તુની દૂરદર્શિતાનો શુભાર યોગ્યતાપૂર્વક દેખાડી શકાય છે. તેઓ પશ્ચાદ્ભૂમિકા પર આલેખેલા આકારોને અગ્ર-ભૂમિકા ઉપરની આકૃતિઓ જેટલા જ ભલકદાર રંગે ચીતરતા; પરંતુ વસ્તુઓ જેમજેમ આપ આગળથી આવે ને આવે સરતી ભય તેમતેમ નાની ને નાની દેખાતી ભય છે એ હકીકતને તેઓ વિસારે પાડના. એ દૂર દૂર સરતી વસ્તુઓ વચગાળેના વાતાવરણના પડદાને લઈને, રંગમાં વિશેષ ને વિશેષ ઝાંખી થતી જઈ છેવટે કોઈક હવાઈ (airy) સ્થિતિમાં અદ્ય ધાય છે એ વિષે આ પ્રાથમિક ચિત્રકારોને ઢગી કલ્પના નહોતી, તો અનુભવ તો જાનો હોય?

ઝાંખલી રંગાવટ

રેખાંકનના વિષયમાં આપણે રેખાઓની ઝાંખાશ (blurring of lines)ની અગત્ય વિષે વિચાર્યું હતું, તેમ રંગાવટના વિષયમાં રંગની ઝાંખાશ (blurring of colours)ની જરૂરિયાતનો પણ સ્વીકાર કરવો ઘટે. કોઈ લાંબા માર્ગ ઉપર દોડી જતી લાલ 'ટ્રામ' જેમ-જેમ નજરથી દૂરને દૂર ભય છે તેમતેમ તેનો રાતો રંગ ઝાંખો થતો ભય છે, ફિક્કો થતો ભય છે, છેવટે તે રાતો રંગ કોઈ ઝાંખા ભૂરા રંગમાં ફેરવાઈ તદ્દન દેખાતો અટકી ભય છે. આવી સમજના અભાવથી પાછળથી ચિત્રોમાં જે સુધારો થયો તે બહુ જ ધીમો અને મોડો થવા પાગ્યો, પૃથ્વ્યભૂમિકાની વસ્તુઓ અને આકૃતિઓ અર્ધભૂમિકાની તથા અગ્રભૂમિકાની આકૃતિઓ કરતાં, કાંઈક ઝાંખા રંગે આખી રંગાવા લાગી. પરંતુ સ્થળાંતરને લગતો એ રશ્મિવિષયક ફેરફાર છેક સોગમી સદીના કલાકારો જ બરાબર સમજી શક્યા જણાય છે.

સાચી રંગાવટનાં પ્રથમ પગલાં

પાશ્ચાત્ય જગતના પહેલા પાંચ રંગકારો (colourists) તે રૂબેન્સ, રેક્કાં, ટિશાં, વેરોનિઝ અને કોરેગીઓ હતા. તેઓ તેમના સમય પ્રમાણેના નિષ્ણાન રંગકારો બની શક્યા તેનું મુખ્ય કારણ તેમણે મેગવેલી 'નવી સમજ' હતી. તેઓએ જોયું કે નિર્મળ (nature)માં વસ્તુઓ અને આકૃતિઓ કાંઈ જડ તથા એકસરખા રંગના સમૂહની બનેલી નથી. એ વસ્તુઓ અને આકૃતિઓ વિવિધપૂર્ણ સૂત્ર, ચક્રિતર રંગશ્રેણીઓમાં પ્રકટ થાય છે. તે સિવાય તેમનો પ્રત્યેક મિશ્રરંગ (tint) પોતાની પાસેના રંગ પાસેથી કાંઈક હિજીનું અવશ લે છે જ. વળી આકારોની દરેક સપાટીના પરાવર્તનો અને પ્રતિ-પરાવર્તનો (counter reflexions)ની અસર પણ થાય છે. તેમજ દરેક દરેક રંગ અન્ય બેડે મંચાડી કે વિરોધી ઘઈ પોતાની અસર જન્માવ્યા વિના રહેતો નથી.

પ્રદાલિયન રંગાવટ

આ નવી સમજને કારણે તેઓને સ્પષ્ટ થયું કે ચિત્ર-કલામાં રંગાવટ તે કેવળ રંગનાં ધીંગડાં મારવાની ગરજ સારતું નથી, પરંતુ એ તો સત્ય ને સુમંગલ (consistent) એવી વર્ણવ્યવસ્થા છે. હા, રંગાવટને લગતી આ

સમજ અને આ મુદ્દાને એકાએક અને એકીસપાટે ન આવ્યાં. ધીરેધીરે ફેરફાર થયો. એ વિદેશી વધુ છૂટ, વિશાળતા, સાહસિકતાને લીધે તેમજ મંપૂર્ણ થતા જતા મંવાદને લઈને વર્ણવ્યવસ્થામય રંગાવટની આ 'નવી દ્રવ્ય' ચિત્રકલાને આંગણે આવવા પામી.

આ મહાન કાર્ય વનિસના ચિત્રકારો કરી ગયા, તેનું એક સમ્પન્ન કારણ છે. તેમણે કેવળ ગરમ, તેજસ્વી રંગો જ અપનાવીને મંતેષ માન્યો નહોતો, પરંતુ તેઓએ રંગાવટને એક ભાવના સમૃદ્ધ સોનેરી પ્રકાશમાં નવકાવવા માંડી અને વળી અન્ય રંગો જોડે કાળા રંગનો પણ વારંવાર ઉપયોગ કરવા માંડ્યો. વનિશીઅન શૈલીના આ મહાન રંગકારોને મન કાળા અને ઘોળા રંગોએ અર્થ 'રંગનો અભાવ' એવો ન હતો. તેમને મન તેમણે આલેખેલ મખમલી કાળો રંગ તથા કિનખાખી શ્યામ વર્ણ, ઘ્રેષ્ઠ શુભાખી લાલ કે લીલા રંગ જેટલા જ સમૃદ્ધ અને આદોલનમય (vibratory) હતા.

એ કાળા, ઘોળા ને બૂરા રંગો પણ રંગચિત્રક માટે સરખા તેજસ્વી અને મંતેષકારક જણાતા. 'અમુનિય ઝેલેરી'માં મુકાબેલાં 'crowning with thorns'માં તેના સર્જક દિશ્યાએ ખાસ ચાર રંગ, કાળો, ઘોળો, રાતો, અને નારંગી વાપર્યાં છે, છતાં તેમની અસર અન્યતઃ ચોટદાર છે. કહે છે કે એ ચાર રંગોનો સંવાદ એવો તો સર્વોત્કૃષ્ટ બન્યો છે કે એની પાસે બાર-ચૌદ તેજસ્વી મોહક રંગો અને તેના મિશ્રરંગવાળી કૃતિઓની મોહક શોભા પણ પાણી ભરે. આ વનિશીઅન કલાસ્વામીઓમાં વેશનિઝ પોતાના માનીતા રંગો કાઠા નીલા અને ભૂરા વડે એની કૃતિઓમાં તેજસ્વિતા લાવવામાં ભારે કુશળ હોતો. એવી જ સફળતા દિશ્યા પોતાના ગ્રિય લાલ અને રાખેડી રંગોને કાંઈ રેપેરી રંગવાળી અસર વચ્ચે મુકીને પ્રાપ્ત કરતો. એવી જ મોહક રેપેરી અસરને ટિનટોરેટો નામે ઇટાલિયન ચિત્રકાર પોતાની કૃતિઓમાં ખાસ કરીને 'Bacchus and Ariadne'ના ચિત્રમાં આણીને હમેશ માટે વિખ્યાત થઈ ગયો.

ઇટાલીના મહાન ચિત્રકાર રેબેન્સન નામ તો સુષ્પ ચિત્રપ્રેક્ષકોને બાણીનું છે. વનિશીઅન પદ્ધતિને એ મહાન વારસદાર પોતાની રંગવિવચક મૌલિકતા તથા

સ્વાતંત્ર્ય માટે જગતભરમાં પ્રખ્યાત છે. એના સમયના ઘ્રેષ્ઠ પણ ચિત્રકાર એનાથી વિશેષ નીકરવાથી તથા આસ્થાપૂર્ણ ભાવથી રંગાવટ કરી નથી. રેબેન્સ પ્રત્યેક વસ્તુમાં રંગને દેખતો અને તે સૌથી વિશેષ ધીરતા (audacity)થી તથા સોભાપૂર્ણ ઢબથી વાપરતો. એના માનીતા રંગો ગરમ, પીળા, તપખીરિયા અને શુભાખી હતા. વળી એ ચણેડી જેવા લાલચોળ રંગનો (scarlet) પણ ઉપયોગ કરતો. એ રંગનો ઉપયોગ વનિશીઅનો તો કવચિત જ કરતા.

૬૪. રંગાવટ

હવે ઇટાલીને છેડીને આપણે વલંદાઓ ભણી વળીએ તો તે વેળાની કય ચિત્રાકૃતિઓ રંગાવટમાં વનિશીઅનોની આકાંક્ષાથી વેળળી એવી શાંત જ લેખાય. રંગ પ્રત્યેની એમની પ્રીતિ પણ ભારે, પરંતુ તેને વ્યક્ત કરવાની તેમની દબ કાંઈક ભિન્ન પ્રકારની હતી. કય શાળાનો વિખ્યાત કલાકાર રેમ્બ્રાં, ઇટાલિયન દિશ્યાં તથા રેબેન્સ જેવો જ વ્યક્તિત્વભર્યો રંગકાર હતો. જેમ રેમ્બ્રાંને તેમ બાણીના ચિત્રકારો ટિનટોરેટોને અને કોરેગીઓને જોશદાર રંગો પ્રત્યે પક્ષપાત હોવા છતાં, એમની રંગાવટમાં સુષ્પ તેજ-ગાથા અવિશેષ્ય પ્રકારે જોડા-એકી વર્તાઈ આવતી. રેમ્બ્રાંની કૃતિઓમાં સ્થાનિક રંગો ઘણીયે વાર જોવાતી હાથાઓમાં હ્રસ્ત થઈ જઈ શોભતા. સર્વસામાન્યપણે કય રંગાવટનાં મુખ્ય લક્ષણ તે નિસર્ગ પ્રત્યેની તેમની સત્વનિદ્રા અને વફાદારી છે. તે કાળનો પ્રત્યેક કય ચિત્રકાર ખાસ કરી રંગકાર લેખે જ બાણીતો થઈ ગયો છે. તેમની માનવાકૃતિઓનાં કદનાં તેમજ અલેક્સાં ખામીભરેલાં રેખાંકનોનો અવેગ બાણીયે વાર, તેમની સુરત રંગપ્રિયતાથી તથા રંગકુશળતાથી વળી રહેતો. તેમના કેટલાક ચિત્રકારો મેટ્રુ, ટરખર્ગ અને ડીહુગનાં પ્રકૃતિચિત્રો (landscapes) ઘણીયે વાર ઉત્કૃષ્ટ અને મંવાદપૂર્ણ રંગાવટ જોડે કાંઈક ચળકતી 'enamel'-દર્શી તેજસ્વિતાને લઈને કામતી રત્નો સમાન અકાયાં અને વખણાયાં છે. લડનની નૌશનલ ઝેલેરીમાંનું 'Interior of a Dutch House'નું ચિત્ર તથા હેગના ચિત્રાલયમાંનું હરખર્નનું 'Trumpeter handing a dispatch' એ ઇનેમલદર્શી રંગાવટને લીધે બાણીનાં છે. વળી ચિત્રની રંગકુમારને ધ્યાનમાં

હાઈએ તો જોઈડી હુગ કાળી મખમલને કેનવાસ ઉપર જીવંતપણે આલેખવામાં એકો હતો, તો ટર્નરે સફેદ સાટીન (આનલસ)ને તાદશપણે આલેખવામાં અંગેડ હતો.

બ્યારે આપણે પાશ્ચાત્ય જગતના મહાન રંગકારો ટિશ્નાં, ડેરેગીઆ, રૂબેન્સ, રેમ્બ્રાં, ટર્નર, ઝેફન્સપરો અને ડેલકાવાનાં રંગચિત્રોને જોઈ તેમને સરખાવીએ છીએ ત્યારે તેમાંની બે વિશિષ્ટતા અથવા ખૂબીઓ તરત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. રંગવટમાં ક્ષેત્રને એકબીજાની નકલ કરી નથી; એટલું જ નહિ પણ ક્ષેત્રને રંગને પૂરતાં, કુદરતની પણ નકલ કરી નથી. મહાન રંગકાર, રંગ સાડુ કુદરતમાંથી સૂચન લે, પરંતુ તેમ કરતાં કુદરતની મોખ્ખી નકલ તો ન જ કરે. એ એમ કરવામાં માનવાવાળો હોય જ નહિ, કારણ એને પોતાની રંગ-વટમાં પોતાનું વ્યક્તિત્વ દર્શાવવાનું હોય છે. જોનારાઓને અકુદરતી ન લાગે એટલે અંશે એ પોતાની રંગપૂરણીમાં કુદરતથી ભુલ પડવાનો પોતાનો હક્ક સમજે છે, અને પોતાની કૃતિ વિશે તેનો અમલ કરે છે. તે બરાબર સમજે છે કે તેને ચિત્રકાર તરીકે ક્ષેત્ર પણ એક દ્રશ્ય જેવું છે તેવું સહ રજૂ કરવા કરતાં તેને કળાયુક્ત રજૂઆતની સમ્બાધ સાથે વિશેષ નિકટ સંબંધ છે; અથવા જેવું હોય તેવું રજૂ કરવા કરતાં તે રજૂઆત આપવી લાગે એમાં જ એની રંગવટનું સાફદન તથા આહ્વાન છે.

આંગ્લ રંગચિત્રકાર ટર્નર

પ્રખ્યાત આંગ્લ ચિત્રકાર ટર્નરને માટે કહેવાય છે કે પોતાની રંગવટમાં અનેક વાર અતિશયતા અને નિર્મથવાનું તત્ત્વ દાખવતો, છતાં તેની આ અતિશયતા પ્રેક્ષકોનાં નેત્રોને કટ્ટરપ નહિ, પરંતુ રીઝતી શકે એવી પ્રસ્રમકર નીવડવા પામતી. ટર્નર હમેશાં પોતાની એ રીતિનો આ પ્રમાણે બચાવ કરતો: ‘અમને કલાકારોને તો આમારો પ્રેક્ષક કરતાં વધર જ કંઈક વધુ પડતું જોવા કદપવાની વચૂકખી પરવાનગી છે.’ એક વાર ક્ષેત્ર સભારી ટર્નર પાસે આવી અને તેની એક અચૂક કૃતિને અવલોકનાં બોલી બોલી, ‘આમાં જે રંગ તમે વાપર્યા છે તે બધા જ કંઈ કુદરતમાં જણાતા નથી.’ ટર્નરે લાંબીટૂંકી ન કરનાં અને કલા કે વિવાદમાં ન જોતરનાં પ્રચુત્તર આપ્યો, ‘મંદમ, શું તમે આવા રંગોને

કુદરતમાં જોવા નથી ઇચ્છતાં?’ કલાકારનો પ્રદેશ ઢેલ્લી હદ લગી વિસ્તૃત અને સ્વતંત્ર હોય છે તેની પુખ્ત સમ-જણના પાયા ઉપર જ ટર્નરનો ઉત્તર રચાયેલો હતો. કુદરત પાસેથી રંગો મેળવી, પછી તેમાં કેમ મોહિતી લાવવી, એ ટર્નરના તૈલ ચિત્રોની અને વિશેષ તો તેના જલરંગી ચિત્રોની મોટી ખૂબી હતી.

ચિત્રપ્રેક્ષકે જો સારા સારા કલાકારોની કૃતિઓને લક્ષપૂર્વક નીરખશે, તો તેઓ જોઈ શકશે કે રંગવટ કરનારા કૃત્તાક ચિત્રકારો કુદરતી રજૂઆતના ઉદ્દેશને જ જોઈ રહેશે, તો કૃત્તાકને આશય ‘કેવળ રંગ સૌંદર્ય જ’ હશે. બસે પછી તેમની એ કૃતિઓમાં કુદરતની ઓછી કે અધૂરી રજૂઆત થઈ હોય.

રંગપ્રકાર સમજવામાં થતી ભૂલો

વળી પ્રેક્ષકને કહી પણ ઉપલક્ષિયા ખ્યાલથી દોરવાઈ જઈ ચિત્રના રંગો માટે મન દર્શાવવાની ઉતાવળ ન કરવી જોઈએ. ચિત્રમાં સુસુચિત્ત રંગ ‘આઈ આઈ’ જેવો દેખાવડો હોય તો તેને તેજસ્વી માની લેવો નહિ. મૂળ જણાતા રંગને મંદ લેખવે નહિ. ધીટ રંગને સોગિયો સમજવો નહિ. જોશીલા રંગને ગરમ કે અત્યંત લાવ-શાળી મજુવો નહિ, મોઠક ને શીતળ હોય તો નિખાણ કે દોગાર મજુવો નહિ. પૂરે અને પશ્ચિમના ધણા ચિત્ર-પ્રેક્ષકે રંગ વિશે આવી ભૂલો કરે છે, તેમજ પશ્ચિમના અનેક ચિત્રપ્રેક્ષકે પૂરેની રંગપેણી અને પ્રકાશના પ્રમાણથી અપરિચિત હોઈને, આપણે ત્યાંના રંગોને અસ્વાભાવિક તથા અપકલ અને અસ્વચ્છ સમજે છે. આમ રંગનું સાચું સૌંદર્ય સમજવામાં ભૂલ પણ થાય.

હંડા રંગોમાં કેટલાક વિષયો

અમુક વિષયોની યોગ્ય અસર ચિત્રમાં કેવળ ગરમ રંગો વડે જ દર્શાવી શકાય અને અમુક પ્રકારના વિષયો હંડા રંગો વિના શોભે જ નહિ એવી માન્યતા એક ખોટી સમજનું પરિણામ છે. જગતનાં કેટલાંક અત્યંત વિખ્યાત ચિત્રો, સર્વમાન્ય એવા ગરમ, રાતા, પીળા અને નારંગી રંગોથી નહિ, પરંતુ માત્ર હંડા રંગો વડે જ દોષી નીકળ્યા છે એ ખખ્ખીની ઉમીડગ છે. ડચ્ચ આંક વેન્ડમિસ્ટરના ચિત્ર-અમંડાલવમાં ગ્રેન્ડપરોનું પ્રખ્યાત ‘Blue Boy’ ચિત્રકલાકાર રેનાલ્ડસ માટે

એક પાકાર રૂપ હતું; કારણ રોનાલ્ડો એવું દૃઢપણે માનેલું કે એ વિષય એકલા નીલા રંગમાં શોભી શકે જ નહિ. પરંતુ ચિત્રકાર જોન્સનને કાવ્યો. એની એ કૃતિ પ્રખ્યાતિ પામી. આમ રંગોની અસર વિષે સર્વથા દુરા-અહી માન્યતાને ચિત્રકલામાં સ્થાન નથી. સાંપ્રત સમ-યની ઘ્રેષ્ઠ કૌર્ષ અતિ સરસ કૃતિઓમાં, ધોમ ધખતા ઔષ્મ ઋતુના એકાદ દિવસની પ્રકૃતિની પૂરી અસરને, ગતમ નહિ, પરંતુ નીલા, ભૂરા અને લીલા એવા રંગોમાં સરસ દર્શાવવામાં આવી છે, અને તે પાણી લાલ કે પીળા રંગના એકે કે સ્પર્શને વચમાં લાવ્યા વિના.

૭. જીવંત બગલું માંસ-રંગચિત્રણ

માંસ એટલે કે 'flesh'ને રંગમાં ચીતરવા અર્થે ચિત્રકારને પોતાની છુદ્ધિમાત્રો ખૂબ ઉપયોગ કરવા પડે છે. જેમ કુદરતમાં તેમ ચિત્રોમાં માંસ તથા ત્વચાના વર્ણને રંગવા પુષ્કળ વૈવિધ્યને સ્થાન છે. રોનેન્સના આલેખેલ આરોગ્યવન રક્તકથ્થા માંસરંગથી લઇને, બર્ન જોન્સના ફિક્કા લીલા સ્તવિહોણા ચહેરાઓ સુધી, બ્યોર્છેઓનના તપખીરિયા રંગના કૃતિકારોથી લઇને તે તેની કંચનવર્ણી 'વિનસો' લગી અને તેનાથી આગળ, નેક્સર તથા વાન દર વર્ણની ગુલાબી તથા શ્વેત મીનરંગી મનુષ્યાકૃતિઓમાં માંસને અનેક રીતે સફળતાપૂર્વક રંગો અપાયા છે. આ જાતની રંગાવદને લઇને તો ચિત્રોમાં નમ્નાકૃતિ (Nude Art) રૂપ રસ ખીલ્યો. આ નમ્નાકૃતિઓની રંગાવદ, આપણને કેવળ

આ કે તે અમુક રંગનું જ ભાન કરાવતી નથી, પરંતુ તે વડે રક્તની ઉષ્ણતા દાખવતી, જીવંત માંસલ તરુણ તેજ્યમ ત્વચાની કુમાશ્વતી યે આપણને પ્રરમ્ભ થાય છે. આનું રંગકળામય નમ્નદેહસૌંદર્ય પોતાના જીવંતપણાની બહુ સાચેસાચ સાક્ષી પૂરે છે. અને 'જીવંત સ્થિતિ' એવા શબ્દોને અસોડિતમય ન ગણવા. રોનેન્સની સર્વોત્કૃષ્ટ રજૂઆત આપણને તેની પ્રતીતિ કરાવે છે. એણે આલેખેલી માનવકાયાઓ અને વદનોનું આનું અદ્ભુત માંસલસૌંદર્ય જોઇને શુધ્ધ રેની નામે એક કલાકાર આશ્ચર્યમુખ થઈ, કલા વિના રહી શક્યો નહિ કે 'હું ખાતરીથી કહું છું કે રોનેન્સ રંગોમાં પોતાના રક્તનું મિશ્રણ કરતો હોવા જોઇએ.' હવના જગવિખ્યાત સંમલસ્થાનમાં ડ્રેગેરોઓનાં 'Antiope' નામે ચિત્ર વિષે તો એવું કહેવાય છે કે એના જેવી સરસમાં સરસ માંસલ રંગ-કૃતિ દુનિયાભરમાં બીજી ઘ્રેષ્ઠ નથી. તદ્દઉપરાંત લડનની નંચાલ ગેલેરીમાં 'Holy Family'માં મેરી અને બાળ જિસસની ત્વચાનો વર્ણ, ઘૂટણીએ પડેલા ભરવાડી કિશોરના માંસલ વર્ણ આથે સરખાવતા એવા એક પ્રશંસાસુક વિરોધાભાસ (contrast) ઊભો કરે છે કે તે જોઈ ત્યાંના કલાપ્રેમી પ્રેક્ષકો આશ્ચર્યચકિત બની જાય છે. તે સાથે અગ્રિમ કલાકાર લીટને આલેખેલી તપખીરીયા રંગી નમ્ન કાયાઓ, ચેમાનો અને કારેસીની ઈટરંગી ત્વચાઓ તથા બ્યોર્જોના લીલા-ભૂરા ચહેરાઓના અપાર આકર્ષક સૌંદર્યની શી વાત કરવી!

૮. પાશ્ચાત્ય જગતના મહાન રંગકાર

મંદુક પ્રેક્ષકોના સામાન્ય અભિપ્રાય પ્રમાણે પશ્ચિમના મહાન રંગકાર કલાકારોમાં નીચલાં નામ અગ્રસ્થાને આવે છે.

નામ	દેશ	સમય	ઉત્તમકૃતિ
૧ જોર્જોને (Giorgione)	ઇટલી	૧૪૭૬ થી ૧૫૧૦	Sleeping Venus
૨ ટિટિયાં (Titian)	ઇટલી	૧૪૭૭ થી ૧૫૨૮	'Divine & Human Love'
૩ પાલ્મા વેચિયો (Palma-Vechio)	ઇટલી	૧૪૮૦ થી ૧૫૨૮	The Three Sisters
૪ વેરોનેઝ (Veronese)	ઇટલી	૧૫૨૮ થી ૧૫૮૮	The Family of Darius
૫ રાફાએલ (Raphael)	ઇટલી	૧૪૮૩ થી ૧૫૨૦	The Alba Madonna
૬ ડેલ પિયામ્બો (Del piombo)	ઇટલી	૧૪૮૩ થી ૧૫૨૦	Medonna della Sadia
૭ કોરેજો (Correggio)	ઇટલી	૧૪૯૪ થી ૧૫૩૪	The Nativity
૮ ગાયોવાની (Giovanni)	ઇટલી	૧૪૯૭ થી ૧૫૪૯	Saint Catherine
૯ રોનેન્સ (Rubens)	ફ્લેન્ડર્સ	૧૫૭૭ થી ૧૬૪૦	The Rape of the Sabines
૧૦ ક્લોડ લોરે (Claude Lorrain)	ફ્રાન્સ	૧૬૦૦ થી ૧૬૮૨	The Embarkation

હિન્દમાં

પાશ્ચાત્ય રંગચિત્રકારોની જેવી નોંધ ઉપર આપી છે તેવી નોંધ હિન્દના રંગચિત્રકારોની તૈયાર કરવી લગભગ અશક્ય છે. કારણ દુર્ભાગે આપણી પાસે આપણી પુરાણી ચિત્રકલાનો સર્ગ કે પૂરો ઇતિહાસ નથી અને આપણી પાસે આપણા જૂના-નવા કલાકારોની ઈર્ષ પથ્થુ પૂરતી તવારીખ નથી. વળી, કલાકારોનું કોઈ સર્ગ અને સહજે સાંપડે એવું પ્રકાશન પથ્થુ નથી, તે પછી કલાનું કે કલાકારોનું પશ્ચિમી ઢોળે વર્ગીકરણ કરવું કઈ રીતે હોવે ?

ટૂંકમાં, હિન્દમાં ચિત્રકલામાં રંગની લાગરચના (pattern) એ જ ચિત્રની મુખ્ય ખૂબી છે. હા, ખરું જો કે એકલી રેખાથી ઈર્ષ પથ્થુ ચિત્રને પૂરો ન્યાય આપી શકાય નહિ, તેા ચે ઇરાની મુઘલ રાજપૂત કે અઝંદાની ચિત્રકલા એકલી રેખાથી પથ્થુ ખૂબ જ સફળ નીવડી છે. આપણા મુઘલ અને રાજપૂત કલાકારો રંગાવટમાં પથ્થુ કુશળ હતા. ઇરાનના ગાલીયાની રંગસત્રો જેવી જ ચિત્રરચના મુઘલ ચિત્રોમાં દેખાશે.

રંગનું ધર્મકાર્ય

ચિત્ર વિષે રંગનું ધર્મકાર્ય ઉમદા અને અસરકારક છે. એ કેવળ શોભા રૂપ નથી, માત્ર ત્રણ જ શબ્દોમાં કહી શકાતું હોય તેા રંગનું પવિત્ર ધર્મકાર્ય 'ચિત્રને ઊર્મિલ બનાવવાનું' છે. 'ઊર્મિલ બનાવવું' એટલે કે રંગો વડે રેખાંકન આદિ ચિત્રોનાં સર્વે તત્ત્વોમાં જે ઊર્મિ જન્માવનારું બળ છે તેને લારસચક્ર રીતે લક્ષકારી કરી બતાવવું.

સંપૂર્ણ અને શ્રેષ્ઠ રંગાવટ

જે ઈર્ષ ચિત્રમાં નીચલી પાંચ યોગ્યતા હોય તે ચિત્રની રંગાવટ સંપૂર્ણ અને શ્રેષ્ઠ નીવડેલી ગણાય છે :

૧ સ્થળ-યોગ્યતા : એટલે કે ચિત્ર ક્યાં પાઠવામાં આવ્યું છે. તદનુસાર તેને અનુકૂળ રંગપ્રકાર જેમકે લોત ઉપર મોઝૈ લિતિચિત્ર (fresco) પાડ્યું હોય અને ઈઝલ પર નાના કાગળ કે કંનનાસ પર ચિત્ર બનાવવું હોય ત્યારે તે બન્ને માટેના એકના એક રંગો પથ્થુ એક જ પ્રકારના ન ચાલે.

૨ વિષય-યોગ્યતા : એટલે કે રંગાવટ એવી થવી જોઈએ કે જેથી ચિત્રનો જે મુખ્ય વિષય હોય, મુખ્ય આકૃતિ હોય અને જે મુખ્ય લગ્ન હોય તે અવરજ આગળ તરી આવે અને ખીલી નીકળે.

૩ મૂલ્યાંકન-યોગ્યતા : એટલે કે ચિત્રમાં રંગ-પ્રકાશ-દાયાને એવું મૂલ (value) આપવું કે જેથી પ્રત્યેક રંગને નાજુક હાવ (tone) મળે.

૪ ગુણ-યોગ્યતા : રંગાવટમાં જે તત્ત્વને 'ગુણ' (quality) કહેવામાં આવે છે, એ ગુણ-યોગ્યતા ચિત્રકારની પોતાની સ્વસ્ફૂર્ત હોય અને તેનાં કાર્યમાં પ્રવેશી તેને વ્યક્તિગત વર્ગન આપે. એ ગુણને 'શૈલી' (style) નામે પણ ઓળખાવી શકાય.

૫ સંવાદ-યોગ્યતા : ચિત્રમાં રંગવૈવિધ્ય ગમે એટલું હોય છતાં તેનો એવો મંવાદ જમાવવો કે જેથી સુગ પ્રેક્ષકને તે જોતાં એવો ભાસ અને આનંદ ઊપજે કે જાણે ઈર્ષ ગાયકવંદ એક સાથે સમાનતા અને સંગનાપૂર્વક ઈર્ષ સુમધુર ગાન કરી રહ્યું છે.

ચિત્રપ્રદર્શનના શૌખીન પ્રેક્ષકોને છેવટની બે ભલામણ

રંગાવટનું ઈર્ષ વિવેચન અહીં સમેટી લઈશું. એમાં જેજે વિષયો આપી છે, તે ચિત્રપ્રેક્ષકોને ચિત્ર જોતાં ઉપયોગી થઈ પડશે કે નહિ તે વિચારવાનું કામ આ લખનારનું નથી.

પરંતુ આ પ્રકરણ સમાપ્ત કરતાં પહેલાં ચિત્રાલયોના અને ચિત્રપ્રદર્શનોનાં શૌખીન પ્રેક્ષકોને છેવટની બે સૂચના આપવી યોગ્ય સમજશે, જેથી ચિત્રોના રંગો જોતાં જોતાં તેમનાં નેત્રો થાણું ગુમાવે નહિ.

ચિત્રોનાં નામો તથા તેમના વિષયની બરાબર સમજ પડે એટલા માટે ઘણા પ્રેક્ષક ચિત્રાલયમાં ફરતાં ફરતાં પોતાના હસ્તામાં ચિત્રોનું 'કટરોંગ' કે સૂચિપત્ર રાખે છે. તેઓ પત્રિકા જોઈ-જોય છે અને ચિત્ર લાચી નજર માંડતા જાય છે. ચિત્રમાંથી પત્રમાં અને પત્રમાંથી ચિત્રમાં વાવેવારે દષ્ટિ આવતી કર્યાં કરે છે. એમ થતાં એક નેત્રત્રમ જન્મે છે, જેથી ચિત્રના રંગો હોય તેના કરતાં વિશેષ ઉજ્જવલ દેખાય છે. ચિત્ર જોતાં જોતાં સૂચિપત્રનાં પાનાનો ચેતરત સળંગ જોવાથી તેવી અસર થાય છે.

ખીલું ચિત્રાલયોમાં ચિત્રનિરીક્ષણ કરતાં ચિત્રના અનુગ્રી (મળતા આવતા સહાયક) રંગો જો તદન પામે-પાસે જોડાજોડ જ કલાકારે પૂરેલા ઢરો તેા તે રંગો, હોય તેના કરતાં ચે પ્રેક્ષકની આંખોને વધારે ઝગકતા કે તેજસ્વી દેખાશે, તે જ પ્રમાણે અગ્રેઅગ્રા વિરોધી રંગો એકબીજાને પ્રલ્લપ ધટાવી, હોય તેના કરતાં ખાખા દેખાશે. આ અનુગ્રી રંગો કયા તે આપણે અગાઉ જોઈ ગયા છીએ.

તેજછાયાનું ચિત્રકલામાં સ્થાન અને સૌદર્ય

તેજ (light) અને છાયા (shade) રંગ જોડે સ્વાભાવિક રીતે જ મેકાગાએલાં છે. એ બે જુદાં નથી. અસંખ્ય, ચિત્રપ્રેક્ષકોને એ ભિન્નભિન્ન દેખાય છે, પરંતુ ચિત્રકાર એમને એકબીજાથી જુદાં જોઈ શકતા નથી.

તેજછાયાને લગતાં કાર્ને અંગ્રેજીમાં 'chairo-scuvo' (ક્રોઓરોસ્કુરો) કહે છે. બે ઇટાલિયન શબ્દો chiaro એટલે કે clear 'તેજ' અને 'oscuvo' એટલે 'dark' 'છાયા' મળીને એ બન્નો છે.)

તેજછાયા: ઉમ પ્રકાશ-ઊંડી છાયા

ચિત્ર બનાવતાં તેમાં તેજ અને છાયાની જે જોડ-વણી તથા વહેંચણી કરવામાં આવે છે તેને તેજછાયાની લીલા કહે છે. પ્રકાશ અને અંધકારના વિરોધ દ્વારા મુદ્દ કે ઉમ અસર ઉપજાવવી એ તેજછાયાની લીલા. જે ઉમ અસર લાવવી હોય તો ચિત્રને લગતો જે જે ભાગો પર પ્રકાશ પડતો હોય તેમને ચિત્રકારો લગભગ એવરંગી બનાવે છે. એને તીવ્ર તેજ (high light) કહેવામાં આવે છે, અને જે જે ભાગો પ્રકાશથી દૂર હોય તેમને ચિત્રકાર લગભગ કાળા જેવા રંગે છે તેથી જિદમાં જિદી છાયાઓ પ્રકટ છે. જ્યાં જ્યાં તેજછાયાના અથવા જગરા વિરોધ રજૂ કરવા હોય ત્યાં કલાકાર પ્રખરમાં પ્રખર શુદ્ધ રંગો વાપરે છે. ત્યાં રાત્રા, લીલા, પીળા, નીલા એવા શુદ્ધ વર્ણોના મોટા પ્રમાણમાં ઉપયોગ કરે છે. પરિણામે એક માત્મક, ચોટદાર અને અદ્ભુત ઉદારપૂર્ણ મંવાદ ચિત્રમાં જોવા મળે છે. પરંતુ ઉમ પ્રકાશનાં અને જિદી છાયાનાં આવાં પ્રખર વિરોધ-દર્શનની સંયોગ અસરનો આધાર કેવળ તેમનો યોગ્ય સ્થાને વિનિયોગ કરવા પર રહે છે. જે એ સંસ્થાન શખવામાં

ન આવે અને કાંઈ જિયુપ રડી જાય તો તેજછાયાને લગતી સંવાદિત અસર જીવંતી અશક્ય બની રહે છે.

બપાની અને ઓક ચિત્રકારોનું છાયારહિત રંગચિત્રણ

ચિત્રકલામાં પ્રખર તેજ અને છાયાની પ્રલેક વેળા એ કાંઈ ખાસ આવશ્યકતા દેતી નથી. શુદ્ધ રેખા-ચિત્રણ (Pure line-drawing)માં અને શુદ્ધ નુશોભનકારી રંગાવટમાં તેજછાયાને ગોણું સ્થાન હોય છે. બપાનના કળાકારો કાળા પેળા કે પછી અન્ય રંગો વડે ચિત્રો બનાવે તેમાં તેઓ છાયા વિના પણ નક્કર ઘાટ સ્ફળતાપૂર્વક દર્શાવી શકે છે. આકૃતિઓ ઉપ-ભવશ સારુ બાજુ રેખાઓ અને સપાટ રંગપૂરણી વડે કામ લેવું એ તો બપાનિઝ ચિત્રકલાની પરંપરાગત પદ્ધતિ છે.

વળી ઓક પાતરચિત્રણ (vase-colouring) પણ છાયારહિત અને સપાટ (flat) છે. ભિત્તિચિત્રો અને સ્થાપના સમયનાં કેટલાક સફળ સરસ ભિત્તિચિત્રો સદેજ ઉપાસ (relief) ઉપસાવેલો ઘાટ અને શયુગાર-યુક્ત બહોળા વિસ્તારની સપાટ રંગપૂરણીઓ ધરાવે છે.

પ્રતિમાકરણ

પરંતુ યુરોપીય રંગાવટમાં, ચિત્રમાં જ્યાંજ્યાં પ્રતિમા-કરણ (modelling)ની જરૂર પડે ■ અથવા જ્યાં-જ્યાં આખા પડતા અને ગોણું રંગના સમૂહ જેવા કરવાની અગત્ય રહે છે ત્યાંત્યાં તેજછાયાની સહાયતાનો આધાર લેવાય છે. પ્રતિમાકરણ એટલે માનવીઓ, બળત-વંશ અને વસ્તુઓ આદિ આકૃતિઓનાં દળ (bulk)નું અને તેના પ્રલેક પાસાનું તેના બહાર પડતા અને અંદર

જતા ભાગે સહિત થતું ચિત્રાલેખન. તેજ અને છાયાની સહાય વિના પ્રતિમાકરણ જેવું નેઈએ એવું સરસ અને અસરકારક તથા યથાદર્શનીય બની શકે નહિ, એ પ્રતિમાકરણની ઉપર્યુકત વ્યાખ્યા ઉપરથી સહેજે સમજી શકાય એમ છે. તેજ અને છાયાનો ઉપયોગ એ સર્વે પ્રતિમાકરણ(modelling)નો અને સર્વે ઉપાડકામ-(relief)નો મૂળભૂત આધાર અને પાયો છે.

ઉપસાદ (Relief) કાર્ય

ઘણી વાર સ્થાપત્ય (Architecture)માં મૂર્તિઓની રચનામાં અથવા તે કોઈ પણ પ્રકારના શિલ્પ (sculpturing) કામમાં, સીધી સપાટી ઉપર કે વાંકી ભૂમિકા પર આકૃતિઓને, બહાર ને આગળ આવેલી દેખાય તેમ કોતરવામાં આવે છે. જે કોતરકામમાં આકૃતિઓ તેની પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપરથી બહાર બિપતી આવેલી જણાય, તેવા ઉપાડ કિંવા ઉપસાદને ઉચ્ચ (high relief) કહેવામાં આવે છે. એથી ઊંચકું જે આકૃતિઓ સપાટી ઉપરથી જરાક જ બહાર ઉપસેલી દેખાય છે તે ઉપાડને ઢળવેા ઉપાડ અથવા low relief કે અર્ધશિલ્પ bas-relief કહે છે. સિક્કાઓ ઉપર જે આકૃતિઓ અને લખાણ આવે છે તે ઢળવા ઉપાડ low reliefમાં કરવામાં આવેલાં હોય છે. આથી તેનો અમુક ભાગ અદર ગએલો અને અમુક ભાગ બહાર નીકળી આવેલો દેખાય છે. ચિત્રકારને પણ પોતાની કૃતિ વિશે આવો વધતો-ઓછો ઉપાડ લાવવાનો રહે છે. પરંતુ તે કાર્ય, રેખાઓ અને રંગોની ગોઠવણી તથા વર્ણવણી વડે તેજ/છાયા ઉપગતીને કરાય છે. અધાર પડતા રંગો દ્વારા અમુક સ્થળે છાયાની અને ઉજ્જવળ રંગો દ્વારા અમુક જગ્યાએ તેજની ચમત્કૃતિ આણી આકારોને અંદર દબાવેલા કે બરાબર ઉપાડેલા યથાદર્શનીય સ્વરૂપે દેખાડવામાં આવે છે.

ઐણીબદ્ધ તેજ/છાયા

પરંતુ તેજ/છાયાની મર્યાદા સોલ્સ અને તાદશ્ય આટલામાં જ પર્યાપ્ત થતાં નથી. ચિત્રકારે આ તેજ/છાયાને gradationsમાં યાને ચટ્તીતર ઐણીઓમાં દર્શાવે છે. એકધારી છાયા કે એકધારું તેજ દાખવવા રંગના નાનામોટા વિભાગો ચિત્રમાં પોનપોનાની જગ્યાએ ગોઠવેલા હોય તે તેવું દર્શન અસ્વાભાવિક બને અને

ચિત્રના વિષય-પ્રકારને નિષ્ફળ બનાવે. એટલા માટે તે તેજ/છાયામાં ચટ્તીતર વર્ણુબંધની આવશ્યકતા રહે છે. આવી ઐણીબદ્ધ તેજ/છાયાની લીલા, રંગોનું પરસ્પર મંથોજન કરવાથી જન્મે છે. એમ પરિણામે આકારમાં આપોઆપ ઊંડાણ (depth)ની અને ઉપાડ/reliefની અસર આવી શકે છે. જેટલું રંગોનું નાણુક, સદમ ઐણીબદ્ધ વર્ણુવિસ્તરણ, તેટલું રંગચિત્રનું સુંદર અને સ્વાભાવિક બનવા પામે. કેન્થ ચિત્રકાર જન ક્લેરે- (૧૭૯૬-૧૮૭૫)નાં પ્રકૃતિચિત્રો તેની અતિ ઢળવી આછી નાણુક સદમ ઐણીબદ્ધ રંગછાયાને લીધે પ્રસિદ્ધ છે. કલાકાર કનુ દેસાઈનાં બે ચિત્રો ઉપાનનિતા અને 'ગત્યાચ્યુતા'માં રંગોનું પરસ્પર મંથોજન (blending of colours) સ્પષ્ટ પણ પ્રવાહિત ચટ્તીતરથી ઐણી-બદ્ધ બનવાથી ચિત્રનું રંગદર્શન અત્યંત આકર્ષક બન્યું છે; એટલું જ નહિ, પણ ચિત્રમાં તેજ/છાયા પણ, યોગ્ય ઊંડાણ અને યોગ્ય ઉપાડ ધારણ કરવામાં ખૂબ જ અસરકારક થઈ પડ્યાં છે. દૃકમાં, તેજ/છાયા વડે તે આકારોની સૂક્ષ્મ અને નાણુકમાં નાણુક ચટ્તીતર (gradations)ને તેની વિવિધ ભૂમિકાઓ (planes) સહિત આલેખી શકાય છે.

પ્રકાશથી થતો રંગફેર

તેજ/છાયાની લીલાનો (chiaroscuro) બહોળો કે મર્યાદિત અર્થ કરીએ તો એ વિષે આપણે જે વિચારવાનું રહે છે તે પ્રકાશની યમથીઓ (gradation of light) વિષે જ છે. કારણ પ્રકાશના અથવા છાયાના પ્રમાણમાં બધા રંગો કાંઈક કાંઈક પલટાવા પામે છે. દાખલા તરીકે કોઈ ચતા પુષ્પને ભૂરી ભીંન સામે ધરી તેના પર સામેથી પ્રકાશ આવવા દઈએ તો તે પુષ્પ ઝળકતું અને રાતું દેખાશે. પછી એ જ રાતા પુષ્પને પ્રકાશમાન આકાશ સામે ધરીને નેઈશું, તો તે લગભગ કાળું દેખાશે; કારણ કે પૃષ્ઠભૂમિકા સમ આકાશના ઝળઢળતા પ્રકાશને લીધે પુષ્પનો પોનાનો રાતો રંગ હવે ઝાંખો પડી ગએલો દેખાય છે.

છાયા-પ્રકાશ લાવવાની કલાકારોની

વિવિધ શક્તિ

પ્રકાશ અને છાયા આવી રીતે રંગફેર લાવે છે એ ખરું, પરંતુ કોઈ ચિત્રમાં પ્રકાશનો અથવા છાયાનો

કેટલો સમૂહ અને કેટલું પ્રમાણ યોગ્ય તેના આધાર ચિત્રકારની પોતાની અંતર પર્વદગી પર રહે છે. કાં તો, તે ચિત્ર વિશે બાણીએઈને તેજહાયાને ધ્રેરે જ ગળે કે જેથી સપાટ (flat) દૃશ્ય પ્રકટાવવાનો ઉદ્દેશ તે પાર પાડી શકે. કાં તો પોતાના કલાગૃહ (studio)ની કૃત્રિમ રચના વડે પ્રકાશ (light) ને એક પક્ષે ક્ષત્રી દઈ બીજા બાજુ સાવ અંધારી રાખે, અને પછી તે અનુસાર તેવો હાથપ્રકાશ ચિત્રમાં આલેખે. વળી કોઈ વેળાએ ચિત્રકાર, ચિત્રાંકિત કરવા ધારેલી મુખમુકાઓને પડખેથી જ પ્રકાશ આપવો પમંદ કરે, તે એવું પણ બને કે તે ચહેરાઓ નમ્ર પ્રકારે ઉઘાડવાર આલેખન પામે. કોઈ વાર, કલાકાર કલાગૃહની છતને મથાળેથી કૃત્રિમ તેજ ફેંકે, જેથી માનવ-આપ્તિઓમાં આંખ, નાક અને હડપગોની નીચે છાંડી તેજહાયાઓ પ્રસરી રહે. અથવા તો કલાગૃહની બહાર જઈને લાંબી ખુલ્લી જગ્યામાં સૂર્ય-પ્રકાશ સ્વતંત્રપણે ફેંકી શકાય એવી યોજના કરે. કોઈ વાર ભારે વાદળોની આડેથી અસ્થિર-પણે પ્રગટતું સૂર્યનું તેજ પાસેની કે આલેની વસ્તુઓને સ્પર્શી જે કિરણમય દૃશ્ય બંધુ કરે, તે પ્રમાણે કળાકાર તેજહાયાને ચિત્રાંકિત કરે. અથવા તે દિશ્યાં (ઇટાલી ૧૪૭૭-૧૫૦૬) પેરે સ્પાર્સિત સમયે આકાશ સામે ખુલ્લા પ્રકાશમાં આકૃતિઓને તેજહાયા આપે, કે વોટ્યુ (ફ્રેન્ચ ૧૬૮૪-૧૭૨૨) જેમ, ખૂંટી ઉપરથી પ્રકાશ બ્યારે વિદાય લે, ત્યારે બતીના ઉગ્મશમાં પોતાનાં વાહીબગીચા અને વિહારસ્થાનોને તેજહાયામાં આલેખે.

તેજહાયાઅનેસન્નુખાભાસ(foreshortening)

ચિત્રમંકલન (composition of a picture) સરસ અને બરાબર થાય તે માટે તેમાંની પ્રત્યેક વસ્તુ તેની ઉચિત જગ્યાઓએ અને યોગ્ય ભૂમિકાઓ (places)એ હોવી જોઈએ. એમ બને તો જ ચિત્રમાં યથાદર્શનીય અસર (perspective) આવી શકે. યથાદર્શનીય અસર લાવવામાં શરૂઆતમા ચિત્રકારોને ઘણી મુશ્કેલીઓ નહી. તેમાં સીધી મોટામાં મોટી મુશ્કેલી, વસ્તુઓને તથા માનવાકૃતિઓને સન્નુખાભાસ (foreshortening) ઉતારવા વિશેની હતી. આ 'foreshortening'નીમંદાનેઆપણે'દષ્ટિપટ-અંકચયન'કહીશું.

તેજહાયા તેમની આ મુશ્કેલીનું નિવારણ કરવામાં સહાયકારી થઈ પડ્યાં.

ધારો કે તમે એક ચોરડામાં પ્રવેશ કરો છો. ત્યાં એક સુંદરી પોતાના પગને ઘૂંટણ આગળથી વાળીને, મંચ્યાયેલી ઢળે તેને લાંબા કરીને પથારી ઉપર ઓસી-કાને અંદેલીને બેઠી છે. તમે તે સુંદરીને પીઠ પાછળથી જોઈ રહ્યા છો. હવે એ દૃશ્ય (અને ખીજા પણ દેખાવો જેમાં યથાદર્શન દાખવવું હોય તે) પીઠ પાછળથી તમારા નેત્રને જેવું દેખાય તેવું જ ચિત્રમાં લાવી દર્શાવવું હોય તો ત્યાં ચિત્રકારને પીઠ તરફથી દેખાતો સન્નુખાભાસ (foreshortening) લાવવો આવશ્યક ગણાય.

આરસી-આકૃતિ અને રૌશનીના પ્રયોગ

આ વાત સ્પષ્ટ સમજાય તે માટે આપણે એક ઉદાહરણ લઈશું. તમે મોટા અરીસા સામે બેસો અને તમારા જમણા તથા ડાબા હાથને બાજુની દિશા-ઓ લાણી પડખેથી ઠેક લગી લંબાવો. પછી બાજુએ લંબાવેલા હાથને એકબીજાની પાસે પાસે લાવતા જઈ, તેમને જોડીને અરીસા લાણી આખી દીશાએ લંબાવો, તમે શું જોશો? આરસીમાં હાથ હવે એટલા લાંબા નહિ પરંતુ ટૂંકા જણાશે. તમારો દષ્ટિપટ આમ સંકોચાશે.

હવે તમે ભોંય ઉપર લાંબા થઈને, પર આરસી લાણી એકદમ લંબાવો તો આયનામાં તમારો સતેલો આકાર લંબાઈમાં મંકુચિત થયેલો જણાશે. અસખત, તમે તો ભોંય પર સતેલા છો એટલે ફર્ષણમાં ન જોઈ શકવાથી તમને તમારો ટૂંકાયેલો આકાર દેખાશે નહિ. પણ ત્યાં અન્ય કોઈ આકૃતિને અરીસામાં જોતાં તેવું જ દેખાશે. આરસીની સપાટી ઉપર એ દૃશ્ય જેટલું મંકુચિત દેખાય છે, તેટલું અને તેવું જ ફેનવાસની સપાટી ઉપર લાવી દેખાડું તે પ્રયોગને foreshortening અથવા સન્નુખાભાસ ઉતારવાની ક્રિયા કહે છે.

આ દષ્ટિપટ-અંકચયન કે સન્નુખાભાસ ઉતારવાની અસરને ચિત્રમાં આલેખતાં, ચિત્રકારોને ઘણો સમય લાગ્યો; અને એવો પ્રકાર જતાવનારાં શરૂઆતનાં ચિત્રો કોઈ નવી નવાઈની વસ્તુઓ જેવાં જ લેખાયાં. આ સન્નુખાભાસ ઉતારવાની કલામાં જે જે નિયમોનો સમાવેશ થાય છે, તેમાંનો એક સહાયક નિયમ તે તેજહાયાની લીલા છે.

કદ અને દળ દાખવવામાં તેજછાયાની સહાય તેજછાયાના મનમોહક સાગરમાં મંથન કરતાં કલાકારોને આ વાન વહેલી સમઝાઈ કે જે પ્રત્યેક વસ્તુને તેનું કદ (size) અને દળ (bulk) દેખે છે, તે પછી તે વસ્તુ યા આકારને જે લાગ પ્રકાશની સૌથી નજદીક દેાય તે સૌથી વધારે પ્રકાશ આપે, અને જે લાગ પ્રકાશથી ઓછો પાસે દેાય તે ઓછો પ્રકાશિત દેખાય તથા તેના જે લાગ ઉપર પ્રકાશનો તદ્દન અભાવ દેાય તે લાગ અધારો જ ન્હાય. બ્યારે કલાકારો એવી રીતે વસ્તુઓને જોવા થયા ત્યારે તેને તેવી જ રીતે પ્રત્યક્ષ કરવાની તેમને ઇચ્છા થઈ. એ ઇચ્છાને અમલમાં મૂકવા ખાતર તેઓ હવે વસ્તુઓનું પ્રતિમાકરણ (modelling) કરતાં શીખ્યા. તેઓ વસ્તુઓને અને આકારોને તેમનાં દળ સહિત રજૂ કરવા લાગ્યાઃ છાયા અને તેજના વિવિધ વિરોધ (contrasts) ઉપમવીને. શરૂશરૂમાં તો આ તેજછાયાના વિરોધ, એક બાલુ અત્યંત પ્રકાશને અને બીજી બાલુ ગાઢછાયાને લઈને અજાણતાવિધ તથા અરમયકા બનવા પામ્યા; પણ ધીરેધીરે જેમજેમ કલાકારો કુશળ બનતા ગયા તેમતેમ અદ્ભુત થતી પલટાતી બદલાતી શ્રેણીઓમાં આ તેજછાયાના વિરોધને તેઓ સ્પષ્ટપણે પ્રત્યક્ષ કરી શક્યા. આ શ્રેણીબદ્ધ તેજછાયાવરે તેમની સન્નિબાણાસની મોટામાં મોટી મુશ્કેલીને ટાળી દીધી. તેજછાયા વડે તેમની આ અશક્તિ કે મુશ્કેલીનું નિવારણ કેમ થયું, તે આપણે જોઈએ.

ચિત્રકારોએ બ્યારે અનુભવ્યું કે માણસ આરસી સામે જોશે રહી તેના ભણી હાથ લંબાવે છે ત્યારે જે આરસીની ઉપર સીધા પ્રકાશ પડતો દેાય તો આરસી તે પ્રકાશને પાછો પેલા માણસ ઉપર પરાવર્તિત કરે છે. પરિણામે તેનો લબાયેલો હાથ આરસીની સૌથી નજદીકમા હોવાને કારણે, તેના ઉપર સૌથી વધુ પ્રકાશ આવે છે. હવે આરસીની સપાટીને બદલે જે એ જ રજૂઆતને કેનવાસની સપાટી ઉપર દર્શાવવી હોય તો આરસી અને પ્રકાશ વડે રચાતી તેજછાયાને અનુલક્ષીને પેલા લંબાયેલા હાથ તેની યથાદર્શનીય લંબાઈ કે ટૂંકાઈ સાથે (એટલે કે તેની foreshortening સ્થિતિમાં) આલેખવા ચિત્રકારોને માટે સ્વાભાવિક રીતે જ સહેલું થઈ પડે.

જો આપણે આરસીની સામે પરાવર હાથ લંબાવેલો જોખા રહીએ, પણ આરસી પર પ્રકાશ સામેથી નહિ, પરંતુ પડખેથી આવતો હોય તો શું થશે? આરસીમાંનું આપણું પ્રતિબિંબ કાંઈક ભૂંડું જ ન્હાય. તેજછાયા વિગેષ વદેંગાએકી દેખાશે. લંબાયેલા હાથની આંગળીઓના છેડ જ માત્ર તીવ્ર તેજમાં (high light) રૂબયા દશે, તેથી જીનરતો પ્રકાશ ઘણાખંચે હાથના અમરભાગ (કાંધ અને કણ્ઠી વચ્ચેના ભાગ) ઉપર અને બાવડાં ઉપર પડેલો ન્હાય; જો કે આપણને તો એમ જ લાગશે કે પ્રકાશ આપણા આકારની બધી ભૂમિકાઓ (planes) પર એકસરખો હવાએલો છે, પરંતુ કલાકારની નજરે તો પ્રકાશ, આકારની જે ભૂમિકાના જે કાચુ (angle) ઉપર પડે તે પ્રમાણે, તે પ્રકાશને વદેંગાએલો પસંદાયેલો દેખાશે.

માનવ-આકાર કોણુદાર છે

આરસીમાં જોતાં આપણું પ્રતિબિંબ આપણને, વિવિધ રીતે કાચુદાર દેખાશે. કેટલાક કાચુ (angles) ખભાની અસપાસ છાતી આગળ તો કેટલાક તમારી એક નજીક દેખાશે. ચહેરો, નાક સાથે આંખના ગોખલાઓ સાથે, ઉપસેલા કે એસી ગએલા ગાસ સહિત, કાચુમય ભૂમિકાઓના એક નકશો બન્યો દેાય એવા ન્હાય. સમગ્ર આકૃતિ એક હીરાના પહેલ જેમ પાસાદાર દેખાશે. હીરાના પહેલ અને આકારના પાસાઓમાં ફેર એટલો જ કે હીરાના પહેલ કદમાં અને ઘાટમાં સમાન હોય છે, બ્યારે માનવઆકારના પાસા, નાના-મોટા જોખાનીયા અને અસમાન હોય છે. હીરાના પાસાઓ ઉપર પ્રકાશ ક્રોઈ જગ્યાએ ઝાંછો, ક્રોઈ જગ્યાએ વધારે જે પ્રમાણે પડે તે પ્રમાણેનું સ્વરૂપ (shape) આપણી સમક્ષ જતું થાય. એ જ પ્રમાણે ચિત્રમાંની પ્રત્યેક આકૃતિઓની ભૂમિકાઓના પ્રકાશિત કાચુ ઉપરથી આકૃતિઓના સ્વરૂપની આપણને બાલુ થાય છે.

હવે પ્રકાશને છોડી અરીસામાં છાયાઓનો જે અભ્યાસ કરીએ તો ઉપર કહ્યું તેથી જિલ્દી જ રીતે જાણાઓ ત્યાં જોવા મળશે. આકૃતિઓની ભૂમિકાઓના ખૂણા (angle & the plane) પ્રકાશની સન્નિબાણે બદલે તેનાથી વિપ્રુખ હોઈ, આકૃતિના કેટલાક

ભાગે પ્રકાશને ઝીલી શકતા નથી, અને તેથી તે તેદન અંધકારમય કે છાયામય જણાશે.

ચિત્રપ્રેક્ષકો તેજક્રમફેર કરતાં છાયાક્રમફેર જલદીથી પારખી શકે છે.

સૂત્ર ચિત્રપ્રેક્ષકો પ્રકાશની વિવિધ શ્રેણીઓ (gradation) કરતાં છાયાઓની વિવિધ શ્રેણીઓ વચ્ચેના અંતરફેરને સહેલાઈથી પારખી શકે છે. આથી ચિત્રકારે ખાસ કરીને પ્રાચીન ચિત્રકારો પ્રકાશ કરતાં છાયાઓને વધુ પ્રમાણમાં જોઈ શકના એવું લાગે છે. તેમની ચિત્રકૃતિઓ પરથી જણાય છે કે તેઓ છાયાઓને વિશેષ સહનવાથી રજૂ કરતા હતા. તેને વધારે વિવિધતાથી આલેખવાનો તેમનાં નેત્રોને અભ્યાસ હતો. પ્રકાશનું સહનતર આલેખન આધુનિક કલાકારોનું કલાનિયુગ્ય ગણાય છે.

વસ્તુઓનું તથા માનવ-આકૃતિઓનું વિવિધ જાણ-મય ભૂમિકાચિત્રણ કે સ્ખમ્બભાસી યથાદર્શનીય ચિત્રણ, જેટલું તેજાયા વડે સરસ અને સંપૂર્ણ દર્શાવી શકાય તેટલું સરસ અને સંપૂર્ણ કેવળ ચેન્સિલ વડે બાલ રેખાઓ આંકી બનાવવાથી બની શકે નહિ, એ વાત સ્વીકારવી રહી.

સાદું અને વિગતપૂર્ણ ચિત્રસંકલન

આરસીમાં દેખાતા આપણા પ્રતિબિંબ વિશે છેલ્લ-ની એક વાત કહેવી બાકી રહે છે. આપણને આપણો આકાર આરસીમાં એ પ્રકારે જોવા મળે છે: કાં તો સામાન્ય ઉપલક્ષ્ય ઝડપી નજરે, અથવા પ્રત્યેક નાની મોટી ખારીકાઈને લક્ષમાં લઈને. પહેલી રીત અરીસામાં જોવાથી આપણો દેખાવ તેજ અને જાવાના બહેળા સામાન્ય સાદા ચિત્રમંકલન રૂપે જ જોઈ શકાય. બીજા પ્રકારે જોતાં આપણાં અંગોની, વસ્ત્રોની, ચહેરાની, ફેશ વગેરેની અનેક નાની નાની વિગતો સહિત જોઈ શકાય.

આ જ પ્રમાણે કલાકારો ચિત્રમાં એમને મનમતી કોઈ એક રીતે આલેખન કરે છે. ઉપર્યુક્ત પહેલી રીત અપનાવતાં તેઓ કુદરતને વિશાળ (Broad) પ્રકારે જુએ છે. આથી ઘણા ચિત્રકારો સ્વાભાવપૂર્ણ મુક્ત રીતે, છૂટથી અને ધીટતાથી આલેખન કરે છે. એનાથી જિલકું, અન્ય કલાકારો, ઉપર જણાવેલી બીજી રીત

પ્રમાણે પોતાના ચિત્રમંકલનમાં નાની મોટી, વિવિધ વિગતપૂર્ણ રજૂઆત કર્યા વિના સંતોષ માનતા નથી.

રુચિફેર પ્રત્યે સમભાવની આવશ્યકતા

આ બંને બંને ચિત્રકલામાં સ્થાન છે. અસંખ્ય સરસ ચિત્રો આ બેઉ બંને આલેખાયાં છે અને હજી આલેખાય છે. હવે એક ચિત્રપ્રેક્ષક તરીકે જો તમને આ બેમાંના કોઈ એક જ પ્રકારનું આલેખન મળે તો તમારે માનવું કે તમને પોતાને અને એ પ્રકારનું આલેખન કરનાર કલાકારને તે રીતે દર્શમાન થતા વિષયના સંસ્કાર ઝીલવાની ટેવ પડી છે. એ પ્રકાર તમારી અંગત રુચિનું કારણ છે. એટલા માટે તમારે એમ ન ધારી લેવું કે બીજા પ્રકારનું આલેખન પર્મદ કરનાર અન્ય ચિત્રપ્રેક્ષકો તમારાથી તે પર્મદગીમાં અને તે રુચિમાં જુદા પડી જીવરતી કક્ષાના છે, અને તમારી પર્મદગી અને તમારી રુચિ તેમના કરતાં ચડિયાતી અથવા યોગ્ય છે. તમારી જે અભિરુચિ તે બીજાની ન હોય તેટલા સારુ તેની પર્મદગી અને તેના શોખ પ્રત્યે વિરોધ કે દુરામદ રાખવા ન ઘટે.

છાયાચિત્રો—Silhouette

અનુક અનુક ચિત્રોમાં પ્રકાશિત પૃષ્ઠભૂમિકાના એક પ્રખર પટ સામે, લગભગ પૂર્ણછાયામય એવું આલેખન લેખ કરવામાં આવે છે, કે તે ચિત્રો આપણને છાયાચિત્ર (silhouette)ના જેવા ભાસ આપે છે; પછી તે ચિત્ર કાં તો રંગીન હોય કે કેવળ શ્વેત, કાળા, અને જુદા રંગનું બનેલું હોય. જો તે રંગીન હોય તો તેમાં છાયાચિત્ર જેવા દરખની ઝાંખી કરવા કાળે પ્રેક્ષકને પોતાની કલ્પનાની મદદ લેવી પડે, અને જો તે માત્ર શ્વેત કાળુ અથવા જુદા રંગના હોય તો તે આપોઆપ છાયાચિત્રનો ખ્યાલ આપી રહેવાનું જ.

Silhouette એ શબ્દ, ઈરિસી સન ૧૭૧૬માં થઈ ગયેલા ફ્રાન્સના મહેસૂલી પ્રધાન M De Silhouet્તના નામ ઉપરથી નીકળ્યો છે. પોતાના કાર્યારમાં એ એટલો બધો તો કરકસરિયો હતો કે દરેક વસ્તુ એને સરનામાં સરતી જ મળતી જોઈએ. એના એવા સગડ આમદ ઉપરથી જમરમાં જે કંઈ સસ્તામાં સરતી ચીજો મળતી કે મળે, તેને ફ્રેન્ચ લોકો સિલ્હુટ (silhouette)ની ઉપ-

હાસપૂર્ણ સંસાર વડે ઓળખના. તે સમયે દાખાં પૂર્ણતા નહીં કાગળમાંથી કાપી કાઢેલાં અર્ધગુપ્તદર્શક છબી-ચિત્રો (Profile Portraits) જનપ્રવચની ફેશન ચાલુ હતી. આ રીતે બનતાં છાયાચિત્રો સસ્તા ભાવે મળી શકતાં, એટલે દેવળ કાળી છાયામાં રજૂ થતાં એ છબીચિત્રોનું પણ 'silhouette' એવું નામ પડ્યું. વખત જતાં એ શબ્દ સંસારપ થઈ પડ્યો અને પ્રકાશ સામે રજૂ થતાં દ્રાઈ પણ અંધારપૂર્ણ સમૂહના મંદર્ભમાં વપરાવા લાગ્યો. એ રીતે કાગળ કે કૅનવાસ પરની ચિત્રકલામાં પણ એ પ્રવેશ્યો. દૃષ્ટાંત તરીકે દર્શિ-મર્થોદા પર ઉત્તમજન તેજસ્વી આકાશ સામે એકાદ વૃક્ષ કે માનવીનો અંધારપૂર્ણ આકાર દેખાય તે 'સિલ-હૂટ' કહેવાય. ચિત્રમાં એવી જાનના સર્વે દેખાવોને છાયા-ચિત્ર અથવા silhouette એવું ખાસ નામ મળ્યું. કુશળ કલાકાર શ્રી કનુ દેસાઈએ આ છાયાચિત્રકલાને વિકસાવી છે. છાયાચિત્રોના અનેકવિધ સૌદર્યનો પૂરો ખ્યાલ 'છાયાચિત્રો' નામક એમનાં ચિત્રસંપુટોમાંથી આપણને મળી રહે છે. એમની એવી એક કૃતિ 'કર્ણ અને કૃતી' પુસ્તકની વચ્ચેની આર્ટ-વલેટમાં આપી છે.

છાયાદર્શક ચિત્ર કેવાં હોય તેનાં ઉદાહરણ

પરંતુ એવા પૂર્ણ શુદ્ધ છાયાચિત્રો ઉપરાંત પ્રથમ જાણ્યું તેમ મોટે ભાગે છાયાઓથી બનેલાં સિલહૂટ જેવા દેખાતાં છાયાદર્શક ચિત્રો પણ આલેખાય છે.

વિખ્યાત આંગ્લ ચિત્રકાર J. M. W. Turner (ઈંગ્લિશ ૧૭૭૫-૧૮૫૧)એ ચીતરેલું 'Dido building Carthage' એ મૂળે રંગીન ચિત્ર હોવા છતાં, જે આપણે એને ચેત તથા કાગળ રંગમાં કબીએ તો તે એક છાયાચિત્ર—સિલહૂટ જેવું જણાશે. એમાં ધણી અંધકારમય વિશ્લેષો તથા ઉત્તમજન વિચારોની વચ્ચે વિવિધ જોડાણ દાખવતો બૂરો રંગ કેવો સરસ રીતે વણાઈ ગયો છે! આકાશ એમાં અત્યંત ને 'લાગ ભગવે' છે. તે બધું પ્રકાશના એક મોટા પ્રવાહ જેવું હોઈ, તેની સામેનું પ્રત્યેક વતેઓછે અશ્વે અંધકારપૂર્ણ અને છાયામય જણાય છે. એ વધના ઓછા અંધકારની વચ્ચે તેજનાં થોડાંક જ બિંદુઓ અને ઉત્તમજન પદાર્થો અહીં તહીં સંકેતરૂપ બને છે. બને કાંઈએની

વચમાં દેખાતું પાણી-પણ લગભગ શ્યામ છાયામય જણાય છે. વચલો પટ જરાક ઉગમશ પડતો છે એટલું જ. ચિત્રને ડાબે પડખે આવેલી જમી ધમારત પણ છાયા (shadow)થી વીંટળાઈ પળેલી છે અને એવી જ છાયા, સામા કાંદાની ઢળતી ટેકરી પરનાં વૃક્ષો વચ્ચે પણ ભણે આંખ મીંચીને સૂતી હોય એમ નિદ્રાધિન જણાય છે. તમે જોશો કે કલાકારે છાયાઓની વહેંચણી વિવિધતાથી કરી છે. કાયા પડખાનો ઝાઝ અંધકાર, અત્યંત ઉગમશ ભણી ઢળતો સતત શ્રેણીયદ્વ રૂપે ચાલ્યો બધ છે. એ ડાબો કાંઠો અને તેનું પહેલું મકાન બધું એક પ્રયંક નાદ, ક્રમે ક્રમે દૂર હુમ થતો હોય, તેમ ઓછો ને ઓછો થઈ, છેવટ છેક જ ધીમા મંદ ધ્વનિ જેટલો મંત્રણાય એવી અસર જન્માવે છે.

અને જમણી પાંખનો કિનારો (અમ બ્રમિકાએ જરાક જ વિશેષ ઊજળો) જેમજેમ લંબાતો બધ છે તેમ-તેમ દ્રાઈ મધુર મંગીત પોતાની આરોહી (crescendo) અસરમાંથી ધીરેધીરે પલટાતું પલટાતું, આવે ને આવે સરતું છેક જ દૂરની અવરોહી (Diminuendo) અસરમાં આવી થંભે, તે પ્રમાણે તદન આંખો ઊજળો દેખાય છે. એ સારુ જુઓ. એ જમણા કાંદાનું પેલી તરફનું છેલ્લું સ્થભેથી શોખનું મકાન, બધું આકાશની પાસે, હવામાં જમું કરેલું દ્રાઈ અપાર્થિવ, અગમ્ય મનહર નિવાસસ્થાન!

ખરું જોતાં ચિત્રમાં બંને બાજુની તેજછાયાની જોડ-વણી તાલમેળવાળી (Rhythmical) છે. આ તો ચિત્રની બહોળાં એવી સામાન્ય રૂપરેખા સમજવી કહે-વાય; પરંતુ એમાં બારીક વિચરો જોઈ શકાય એવું બીજું ધાતું ચે પડેલું છે. આખું ચિત્ર તેની મંકુલ સૂક્ષ્મ અસરોથી ભરપૂર છે. તેજનાં ગીણાં ગીણાં ટપકાંઓ અને જરીક જરીક દેખાઓ બધે પદાર્થો છાયાના મોટા મોટા સમૂહ વચ્ચે, નીચેથી ઉપર, અહીં તહીં ડાબે કિનારે ગૂંથાએલા અને ડોકિયા કરતાં દેખાશે. તેનું આણુ સૌન્દર્ય જેવા આગીએ તો જોઈ શકાય એમ છે. તે જ પ્રમાણે જમણે કાંઠે આવેલાં વૃક્ષોનો પત્રસમૂહ, અર્ધછાયામાં ઊઘડતો, વૃક્ષના ઘડની કળાશમાંથી કેવી મોહક રીતે જોયે ચઢી ફલાય છે! આખું સૂક્ષ્મ સૌન્દર્ય પણ અવ-લોકવા જેવું છે. દૂંકમાં, જે આ ચિત્રનો આપણે ગીચ-

તેજછાયાનું ચિત્રકલામાં સ્થાન અને સૌંદર્ય

વટથી અભ્યાસ કરીએ, તો એના અતિ તેજસ્વી અને અન્યત્ર છાયામય ભાગોની વચ્ચે લપાઈને ઓકિયાં કરતી અનેક ઝીણી તેજછાયાવિષયક સુંદરતા નજરે ચડે.

૧. ચિત્રકલા અને સંગીતકલા

આ પ્રકારના શ્રેણીબદ્ધ તેજછાયાવાળાં ચિત્રો કોઈ સુમધુર મંગીત વાગી રહ્યું હોય એવી આનંદકારી અસર જન્માવે છે. ને ચિત્રકલા અને મંગીતકલા એ બે બહેનો જ છે, તો બનેલા સામાન્ય એવું ધણું છે. વળી, બનેલી અનેક સરાઓ પણ સરખી છે. સંગીતવાદ્યક સરાઓ આરોહ તથા અવરોહ crescendo and diminuendo નો ચિત્રકલાના મંદર્ભમાં પણ ઉપયોગ થાય છે. જેમ મંગીતમાં, અવાજના સમૂહનું ક્રમેક્રમે ઓછું થયું તેને અવરોહ કહે છે અને ક્રમેક્રમે જીંચે ચડ્યું તેને આરોહ કહે છે તેમ અવાજના અર્ધઆરોહને Pocrrescendo અને તેના અત્યંત આરોહને Mottocrescendo કહે છે, તેમ જ ચિત્રકલામાં પણ પૂરી છાયા, અર્ધ છાયા, પૂર્ણ પ્રકાશ અને અર્ધ પ્રકાશ તથા અતિમ પ્રકાશ વચ્ચે વિવિધ આરોહ-અવરોહદર્શક તેજછાયાની લીલા રમી થઈ શકે છે. ને તેજછાયામાં આ વિવિધદર્શી આરોહ અને અવરોહ ન હોય તો આખું ચિત્રમંડલન અવશ્ય અસરવિહોણું અને એકસરું બની જાય, પરિણામે ચિત્ર out of tone બનવાનું.

તેજછાયાની તવારીખ-પહેલવહેલું તેજછાયા-પ્રકારદર્શન

જન્મતાના સર્વે પ્રસિદ્ધ ચિત્રાલયોમાં દરેક પદ્ધતિના તેજછાયામય ચિત્રોના નમૂના જોવા મળે છે. પહેલવહેલાં ચિત્રો, ખાસ કરીને ફ્લોરન્ટાઈન (ઇટાલીના ફ્લોરન્સ શહેરને લગતા) શાળાના ચિત્રો, તેજછાયાના સૌથી સાદા-મા સાદા પ્રકારના છે. ઇટાલીના મહાન મદિરોની દીવાલો ઉપર મોટા કદનાં ચિત્રોને વિશાળ ફલક પર જે રીતે આલેખ્યા છે તેની કળાત્મેક સરસ અસર ઉપજવા પામી છે. જેમ કોઈ લોતપત્ર (wall-paper) ઉપરના નમૂનો ઉચ્ચ ઉપાસ (high relief)ને લખને આપણા મેત્રોને ખૂંચે, તેમ ભિત્તિચિત્ર (fresco painting) વિષે ન થવા પામે એટલા સારુ તેનો ઉપાસ (relief) પણ ઉચિત લાગે એવો લાવજની કાળજી પ્રથમથી જ

રખાતી આવી છે. તે સમયના જ્યોત્તો (ઇટાલિયન ૧૨૬૬-૧૩૩૭) જેવા કુશળ કલાકારે પોતાના પ્રસિદ્ધ ભિત્તિચિત્ર 'St. Francis before the Soldan' માં બનાવાની તેજછાયાવટની અસરને આગળ પડતી દેખાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો નથી. ત્યાં ઝગઝગાટ બનાવાને ઉત્તરજન્ય પૃથ્વીમુકિ સામે (ન તો છાયા કે ન તો પ્રકાશ ફેકતી) કેવળ એક કાળા સમૂહ રૂપે જ આલેખી છે. કેટલાંક શરનાં જર્મન ચિત્રોમાં બળતી મીણુમત્તીઓની ચિખાઓ કેવળ સોનેરી રમનાં ટપકા જેવી, પ્રકાશના જરા પણ સૂચન વિના દર્શાવી છે. અને પહેલવહેલા ટરકન (ઇટાલી તાબેના પ્રદેશ ટરકની)ના ચિત્રકારોના મોડોના (જિસસની માતા મરિયમ મેરી) અને મંતો બાપ્તે તેઓ પોતાની કોઈ છાયારહિત દુનિયામાં વસતા હોય તેવાં દેખાય છે. છતાં જ્યાં જ્યાં પશ્ચિમના આ પહેલવહેલા ચિત્રકારોએ તેજછાયા લાવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે ત્યાં ત્યાં તેઓએ સ્વચ્છદન જ દાખવી છે, કોઈ પણ જાનની સુસંગતતા જાળવ્યા વિના જ અનેક બાબુથી ભણે પ્રકાશને આકૃતિઓ ઉપર ફાલવ્યો છે.

તેજછાયામાં સુરાવટ

વનિશીઅન અને ફ્લેમિશ (પૂર્વે ફ્લેન્ડર્સ, હાલમાં બેલજિયમથી જોડાયેલા દેશના) ચિત્રકારોએ પહેલેથી જ જોરસર (vigorous) તેજછાયાનો ઉપયોગ કરવા માડ્યો. પંદરમી સદીમાં તૈલચિત્રો બનાવવાની જે પદ્ધતિ તેમણે શરૂ કરી તેને લખને એમની આકૃતિઓમાં છાયાની વિશેષ લિંગ્ગ અને વધુ વ્યાપક અસરો દાખલ થવા પામી. પછી સોળમી સદીની 'નવી શૈલી'થી તેમની રગાવટમાં તેજછાયાની સમજ એકતા જન્મી અને પ્રતિ-માકરણ (modelling) તેમજ ઉપાસ (relief) વિષે વધારે દૃઢ લાગના પ્રકટવાને કારણે તેમની કૃતિઓ કુદરત જેડે નિકટવર્તી સ્પષ્ટતા ધરાવતી થઈ.

કેટલાંક પ્રાચીન મહાન તેજછાયાકારો

તે વખતથી જ ધણા કલાકારો તેજ અને છાયાને આકૃતિઓની રમૂઆતના માત્ર મદદગાર તરવા જ નહિ, પરંતુ સૌંદર્યાત્મક અસર ઉપજાવનાર ખીજરૂપે મજબૂતવાલામાં. મહાન તેજછાયાકારો (chiaroscuroists) લીઓનાર્દો દા વિન્ચી (ઇટાલિયન ૧૪૫૨-૧૫૧૯), ડોરેગીઓ (ઇટાલિયન

૧૪૯૪-૧૫૩૪), ટિન્ડોરેટો (ઇટાલિયન ૧૫૧૮-૧૫૬૪) અને રેન્કાં (ડચ ૧૬૦૬-૧૬૬૯) તેજાલાયિનિક નવનવી તથા ધીટ અસરોમાં સૌંદર્યને શોધવા મથ્યા. પરિણામે તેઓ અને તેમના પુરોગામીઓ વચ્ચેના કલા-ફેરે સૌનું લક્ષ ખેંચ્યું. પ્રકાશની સર્વત્ર એકસરખી વહેંચણીને બદલે પ્રકાશવિભાજન કાર્ય એવી રીતે થવા લાગ્યું કે આખા ચિત્રને ફાળે તેજનો એકાદ નાનો વિભાગ તો આવે જ, અને બાકીનો બધો ભાગ અર્ધછાયામાં અથવા છોડા અભેદ અંધકારમાં ડૂબવા પામે. કલાકાર સરજેશુઆ ફેનોલુસ (ઇંગ્લિશ ૧૭૨૩-૧૭૯૨)ના કહેવા પ્રમાણે આ પાછલા સમયના પ્રાચીન ઈનિશીઅન ચિત્રકારો ચિત્રના પહેલા પા ભાગમાં મુખ્ય પ્રકાશ (principle light) અને ગૌણ (secondary light) પ્રકાશ આલેખતા. બીજા પા ભાગને બીજી શેકે તેટલો અંધકારમય બનાવવા અને બાકીના અર્ધા ભાગનો ઉપયોગ અર્ધછાયા (half shadow) વડે થતો. ફ્રેન્સ (બેલજીઅન ૧૫૭૬-૧૬૪૦) પોતાની કૃતિમાં પા ભાગ જેટલી જગ્યામાં પ્રકાશને આપ્યો. રેન્કાં તેનાથી થોડો છા ભાગમાં—ચિત્રના આડા દિશા જેટલા જ ભાગ ઉપર તેજની ઉત્તરજન અસર આપ્યો. આ કારણે, રેન્કાંને ચિત્રનો તેજવાળો ભાગ અત્યંત પ્રખર પ્રકાશવાળો આલેખવો પડતો એટલે ચિત્રના બીજા બધા હાથાદાર ભાગોનું આલેખન ગૌણ બનતું.

અર્ધપ્રકાશ અને અરુપિત નિસ્તેજતાની માર્ગિકતા

ત્યાં બાદ જેમજેમ ક્રમેક્રમે તેજાલાયનું સૌંદર્ય-અક મૂલ્યાંકન થતુ ગયું તેમતેમ તેમાં રહેલા શુદ્ધ તેજજ મહત્વની નવનવી વિશાળ શક્યતાઓને પ્રકટવાનો માર્ગ મળતો ગયો. ચિત્રમાંના આકૃતિ અને દરજો ઉપર કોઈ અકળ રસાત્મકતાની અને અગમ્ય સૌંદર્યની પ્રભા છવાઈ રહેવા લાગી. ચિત્રકલાની પ્રારંભિક દશામાં બધુ જડ, કડક અને સ્પષ્ટ રીતે આલેખાયું. ત્યારે અર્ધપ્રકાશની અને અરુપિત નિસ્તેજતાની અસરકારક માર્ગિકતાને કાઢીને સ્વપ્ને ય ખ્યાલ નહોતો. પરંતુ પાછળથી તીવ્ર પ્રકાશનું (high light) જોડી હાથાના વિરોધને કારણે વધુ તેજસ્વી રીતે આલેખન થવા લાગ્યું. જાણ્યો ફાળા સમૂહને બદલે રંગપૂર્ણ અને દીપ્તિમાન બનતી ઈ. રંગ

વડે થતી પ્રત્યક્ષ તથા અપ્રત્યક્ષ પ્રતિજ્ઞાયાઓની અવગત લાક્ષણિક અને નોંધપાત્ર બની. રંગચિત્રનું વિરોધ મોડળાશ સાંપડી.

કલાશૃદ્ધ પ્રકાશની શરૂઆત કોણે કરી?

આ બધું કોઈ એક પેઢી કે એક જ શાળાની શોધખોળને કારણે નહિ, પરંતુ તેજાલાયાના મહન વિકટ પ્રદેશમાં પ્રયોગશીલ પેલા અપ્રગણ્ય તેજાલાકારોના ઉભંગ તથા અનીક્ષાયુને આજારી હતું. લીઓનાર્દો દા વિન્ચીને કેવળ હાથાઓથી મંત્રાવન થયો. તેનાથી થે અવિરોધ ફાળો ઉડાવ આપતી હાથાઓની એ નોંધ કરવા મથ્યો. તેના વિરોધમાં પ્રકાશને અત્યંત ઉત્તરજન રીતે ચિત્રમાં આ લેખવાનું મુશ્કેલ થઈ પડ્યું. લગ્નના સંપ્રદાયમાં અગમ્ય અપાર્ધિવ અસર પ્રસારતું એ મહાન કલાકારનું 'Virgin of the Rocks' આ હકીકતના સમર્થનમાં જોવા જેવું છે. તેમાં તેણે ચહેરાઓને દીપ્તિમાન કરતી તેજસ્વિતા, અને તેની આસપાસની અંધારપૂર્ણ નિસ્તેજતા વચ્ચેનો એક પ્રચંડ વિરોધાભાસ અત્યંત સફળતાપૂર્વક રજૂ કર્યો છે. પરંતુ આ પ્રકારની તેજાલાયાની લીલાની નકલ કરવા જતાં બાર્ડોલોમિયો (ઇટાલિયન ૧૪૭૫-૧૫૧૭) આદિ અનેક ચિત્રકારોએ જરૂરી સમજ અને કુશળતાના અભાવે ઉપાડની અસર ઉપગમવા જતાં ચિત્રમાં હાથાઓને એવી તો અરચિત્તર રીતે ફાળા રંગ માં આલેખી છે કે તે કૃતિઓનું સૌંદર્ય તથા ખંડિત થયું. બ્યારે લીઓનાર્દોએ ખૂબ જ ચોક્કસાઈથી અને યુક્તિપૂર્વક મહાંતર (indoor light) કલાશૃદ્ધ પ્રકાશ (studio light)ની યોજના સફળ રીતે કરી હતી.

ચિત્રકાર ટિન્ડોરેટો અને તેજાલાયા

લીઓનાર્દો કરતાં ટિન્ડોરેટો કંઈક આગળ વધ્યો. તેજાલાયાની વિરોધ ચોટદાર અસર ઉપગમવા, કૃત્રિમ પ્રકાશનો ઉપયોગ એ વારંવાર કરવા લાગ્યો. તે માટી અને શીંગડાની નાની નાની પ્રતિમાઓ બનાવતો. પછી તેમને એક નાની પેટીમાં મૂકતો. એ પેટીમાં તે સાથે એક બળતી ગોળબતી પણ તે મૂકતો, અને પછી તે હાથાપ્રકાશ રચાતો તે જોઈ તેજાલાયાનો તે અભ્યાસ કરતો. આથી બધું રંગમુખિ ઉપર તેજાલાયા રમનાં હોય તેમ પ્રકાશ અને અંધકાર તેના હાથમાં ચિત્રકલા



કેનાનું લક્ષ ચિત્રકાર ટિટોરેટો ચિત્રવર્ણન તથા તેમાંની તેજહાયાની ખૂબીઓ વિશે નીચે લખાણમાં વર્ણન આપેલું છે
(અર્થ આપ માનિષા દ લા સેલ્યુત, ફેરડન સ્પુજિયમ)

પૂરતા બળવાન હથિયાર ધર્મ પકડ્યા વનિસમાં બનાવેલી એની સર્વોત્તમ કૃતિઓ 'Bacchus and Ariadne' 'Annunciation' અને 'Marriage of Cana'ના ચિત્ર એની સબળ અને ચોટદાર તેજહાયા આલેખવાની શક્તિને આભારી છે ટિટોરેટોની કલાકૃતિઓનો ખાસ શય, તેજહાયાને એની તો વિલક્ષણતાથી રજૂ કરવામાં રહ્યો છે કે જેથી ચિત્રમાં સ્થાનિક રજ સપૂર્ણપણે રૂબી જવા પામતો 'Bacchus and Ariadne'ની ખૂબી એમાંની માનવાકૃતિઓ ઉપર ઉપની દિશાઓથી રૂપેરી પ્રકાશ પડવાથી તેમના નમ્ર માસવ દેહ ઉપર ધર્મ સહન અને નાણુક પારદર્શકતા ચમકાવવામાં રહી છે

સ્વાભાવિક તેજ અને નૈસર્ગિક હાવાવાળું
એક ચિત્ર

'Marriage of Cana'ના મુકલ પરતુ અસર કારક પ્રકારે તરણ રેનોલ્સને એવો બધો મુખ કરી મુક્યો કે તેણે એક જગ્યાએ આ પ્રમાણે લખ્યું છે

'જેને સૌથી સ્વાભાવિક તેજ અને નૈસર્ગિક હાવા કહીએ તે આ ચિત્રમાં છે 'એમાં પાછળી ભીંતમાંની કેન્દ્રીક ખારી એ દ્વારા જ બધો પ્રકાશ અદર આવે છે એમાં આસે ખેરી, લાના મેજ ઉપર શરાબનો પ્યાલો લેવા હાથ લગાવતી નમેની સ્ત્રી દખાન છે તેને હાથે મેજ પરના વસ્ત્ર (tablecloth)નો અમુક ભાગ એની રીતે ઢંકાર્યો ગયો છે, કે મેજની શ્વેત રંગની બાણુ મોટે ભાગે ઓછી થયેલી જણાય છે જો એ સ્ત્રીની આકૃતિ આવી રીતે ત્યાં આડે આવી ન હોત તો મેજની આખી એક બાણુ તદ્દન સળગ શ્વેત દેખાત અને એનું સૌન્દર્ય જોવા મળત નહિ વળી વાકા વળેલા અંગે કારણે પડતી ગદ્દ જાયાને હાથે મેજનું યથાદર્શન સરસ રીતે થતા પાચ્યુ છે આવા ઉમદા આલેખન માટે ઉપયોગી ધર્મ પડેલી ખેરી સ્ત્રીની આકૃતિ અત્રે નોંધપાત્ર બની છે પરંતુ તે સાથે, એ સુદ્દીની દેહવતા, મેજની જિન્યા બુમિકા બેડે, તેમજ એની પાસે ખેરીના ત્રય ચાર

યુવતીઓના ઉત્તમગણ અંતની તુલનામાં ઝાંખી ન બને તેટલા માટે તેને ચહેરો સહેજ ઊંચામથ ઇત્યાદિ ઓગરવી આલેખ્યો છે. એની ગ્રીવાની આસપાસ ઝૂલતાં વજનની કિનારી, મેઝ-વસ્ત્રથી પશુ વિશેષ સ્વેદ રૂંચે આલેખ્યા છે. આમ ટિનટોરેટોને મન પ્રકાશ, ચિત્રમાં નાટકીય અસર લાવવા માટે ઉપયોગી સાધન છે, તે લીઝિયાનોદીને મન પ્રકાશ અને અંધકાર, ચિત્રની સ્વસ્થમથ વૃદ્ધિ અર્થે ઉપનયમ થયેલાં તત્ત્વો જણાય છે; ને 'દેરેગીઓ'ની તેજાયા, બેને બેને સ્પર્શ તેને મુક્તા તથા મીઠા અર્પતી ચિત્રનાં સમગ્ર સૌન્દર્યનું મૂળભૂત તત્ત્વ સમજાય છે.

તિમિર-રંગકાર કારાવાગીઓ

એ મહાન ઇટાલિયન કલાકારઓના મરણ બાદ તેમના અનુયાયીઓએ તેમનું અનુકરણ કરતાં સખા અને ચોટકાર તેજાયા પ્રકટાવવાની બહે હેડ બાધી. પોતાના પુરોગામી કલાકારોથી ચડે તેવું કામ કરી બનાવવાની હેઠ્યામાં તેઓ વાસ્તવિકતાને પશુ ઓળંગી ગયા. રાક્ષસો સમી પડછંદ મહાકાવ્ય માનવાકૃતિઓ ચીતરવા સાથે, તેઓ તેમાં સાત નાટકી ઢબે તેજાયામથ વિરોધાભાસ ઉપભવવા લાગ્યા. તેજાયાવિષયક અમર્યાદ અસરોને વ્યક્ત કરનાર કલાકારોમાં અગ્રણી કારવાગીઓ (ઇટાલી ૧૫૬૯-૧૬૦૯) આવી કૃતિઓના કારણે ખાસ Tenebrosi યાને તિમિર-રંગકાર અથવા Painter of Darknessના ઉપનામે ઓળખાવા લાગ્યો. આવાં તિમિર-રંગચિત્રણ શ્રેષ્ઠ શ્રેષ્ઠ કુશળ કલાકારને હાથે તેજ અને ઊંચાની રસિક અસરો જન્માવી શક્યાં. પરંતુ ઓછી લાયકાતવાળા ચિત્રકારોને હાથે, એક પક્ષે ભવ્ય પ્રકાશ તો બીજે પક્ષે પ્રખર ઊંચાઓનાં જ આલેખન એટલા મોટા પ્રમાણમાં થવા લાગ્યાં કે ઊંચાઓ ઝળ-હળતી, રંગપૂર્ણ હોવાને બદલે, ચુર-કડી અને સાત જ કાળી અને કઠોર બની. આમ તે વેગાની પ્રજા (vigorous) તેજાયાવટ બહે વધુ પડતી નાટકી (Melo Dramatic) સ્થિતિમાં સરી જઈ ગ્રુજાઈ થઈ ગઈ.

તેજાયાના સ્વામી રેમ્બ્રાંનો ઘેરાએલો તેજપ્રસાર

પરંતુ કલાશ્રુતિ ઉપર રેમ્બ્રાંનું આગમન થતાં જ તેજાયાએ પોતાનું આગતું રૂપ વ્યક્ત કર્યું. આ કલા-

સ્વામીના અદ્ભુત તેજાયાના કૌશલે નજવામાં નજવી વસ્તુને નવું મહત્ત્વ બળ્યું. રેમ્બ્રાંની પાંચ કૃતિઓમાં ઘેડી ઉત્તમગણ ઊંચાઓમાંથી, તેજ બહે ઘેરાઈ રહ્યું હોય અને પછી મોકળુ થાય તેમ, ચિત્રની અમુક આ-કૃતિઓ ઉપર એકત્ર થઈ, તીવ્રવેગપૂર્વક પડતું હોય એવું જણાય છે. પ્રકાશને પ્રકટાવવાની રેમ્બ્રાંની આ પદ્ધતિને પાછળથી ઘેરાએલો તેજપ્રસાર (inclosed radiance) એવું નામ મળ્યું. સોનેરી તપખીતિયા રંગના પારદર્શક ઊંચાવાળા આ સમૃદ્ધ આવરણે એની આકૃતિઓના દૃઢ પ્રતિમાકરણને અને એનાં મળા પાત્રાલેખનોને વિશેષ ગૌરવ બળ્યું. એની પહેલાંના ચિત્રકારો દિવસ તથા રાત્રીની વિવિધ અભ્યખીઓ અને સૌન્દર્યને, તેમજ ચિત્રમાંની અન્ય વિષયોને, તેટલાં શક્તિશાળી આકાંક્ષિત બનાવવામાં સફળ નીવડ્યા નહોતા; નૅશનલ ગેલેરીમાં રેમ્બ્રાંનું Woman taken in Adultery લૂથમાં Pilgrims of Emmaus અને મ્યુનિચ ગેલેરીમાં Raising of the cross ચિત્રપ્રેક્ષિને સચોટપણે અસર કરે છે. ક્ય શેલી, પ્રકાશના ચોટકાર અને કાવ્ય-મથ આલેખન સારુ જે પ્રખ્યાત થઈ, તેમાં રેમ્બ્રાંએ મહત્ત્વની શ્રુતિકા લખવી છે.

રેનાલ્ડ્સે શું કર્યું ?

તે સમયથી કલાકારોએ, તેજ અને ઊંચા પ્રત્યેક વિષય તથા વસ્તુને રસપ્રદ તથા સુંદર બનાવી શકે એટલાં શક્તિશાળી છે એ હકીકતને લક્ષમાં લીધી. પ્રખ્યાત ચિત્રકાર રેનાલ્ડ્સને એની કારકિર્દીના બ્લસંત-કાળ દરમ્યાન બ્યારે પૂછવામાં આવ્યું કે, “આવી મેલી, બેલી ન ગમે એની વાંકીચૂંકી પાછડીઓ અને વાળની ટોપીઓ ચીતરવાનું તમને મન જ કેમ થાય છે?” ત્યારે રેનાલ્ડ્સે સત્તર દૃષ્ટિય ઉત્તર આપ્યો, “એ બધાને આવરી લેતું તેજ અને ઊંચાનું તત્ત્વ હાજર તો છે ને?” ઘરકામમાં વપરાતી વાડકા, થાળી અને પ્યાલા જેવી તદ્દન સામાન્ય વસ્તુઓને આલેખનારાઓ બહે છે કે ચિત્રકલામાં કશું ય નજરું, નકામું, સાધારણ, હલકું, નિર્લક્ષ્ય અને ગંદું નથી. સમ્યક્તા, કલાપ્રિયતા, ઊંડું નિરીક્ષણ અને સહાનુભૂતિ, એ તત્ત્વો એકત્ર બની આલેખનને અજરઅમર ખચિત જ કરી શકે છે.

વાતાવરણ સાથે પ્રકાશનો સંબંધ

આગલાં પ્રકરણોમાં વસ્તુઓ અને તેના વચ્ચે આવી જતા વાતાવરણના પદ્ધતિ અથવા આવરણ વિષે આપણે વિચાર્યું. આ વાતાવરણીય આવરણની કૃતિનો આધાર એના પર પડતા પ્રકાશના પ્રમાણ અને સમૃદ્ધ ઉપર રહે છે. એ પ્રકાશની સ્થિતિ, વાયુની શુદ્ધતા, અશુદ્ધતા, દિનગતિના સમય અને વર્ષની ઋતુઓ ઉપર અવલંબે છે. પ્રકાશ જેટલો મોખ્ખો ને ઊજળો અથવા ધૂધળો તેટલી તેની સામાન્ય અસર શીતળ અથવા ઉત્કલ્લવળ બને. એક ચિત્રમાં પ્રકાશ કાં તો કુદરતી હોય, કાં તો કૃત્રિમ હોય અને તે વડે પામેલી કે આધેની ચીજો ઉપર પ્રકાશની અસર કેવી અને કેટલી ગંભીરી થશે તેનો પરિણેયો જ વિચાર કરવો જોઈએ તો જ રંગનું સ્થાયું મૂલ્યાંકન થાય, એટલે કે રંગનો ખરો ઉડાવ (tone) પ્રકટેટ્ટકમાં ચિત્રાકૃતિને ઉપયોગમાં લેવાના રંગનું ગ્રીયુ-વટપૂર્વક જાણવું, અને તેના ઉપર પડતા પ્રકાશની યોગ્ય પર્મદગી, ચિત્રમાંનો 'ટાન', આ સઘળા વાતો, રંગ (colours) અને તેજછાયા વચ્ચે (chiaroscuro) કેટલો ધનિત સંબંધ છે તે સ્પષ્ટ છે.

પ્રકાશની વિસંગતિ

ચિત્રમાં પ્રકાશ એ એક મહાન મંથોત્કર તત્વ છે. તેજ અને છાયાના સુમંગલ કિનારિધાનથી ચિત્રના બધા જ ભાગોને મંપૂર્ણપણે આલેખી શકાય. નંશનલ ઝેલેરીમાંના Coronation of the virgin અને એ જ ઝેલેરીમાંના Peace of Munsterની સરખામણી કરતાં આ વાત સ્પષ્ટ થશે. પહેલી કૃતિમાં ચિત્રની કોઈ ચરિત્ર પર સૂક્ષ્મ રચના જોવા નહિ મળે બલકે પ્રકાશની વિસંગતિ જોવા મળશે, જેમાં અગ્રભૂમિકા ઉપરની દૂરદૂરની આકૃતિઓ ઉપર પ્રકાશ એકધારે પથરાયેલો દેખાય છે. પાછલી હારના માનવીઓને આગલી હારના માણસો જેવાં જ બલકત આલેખ્યા છે. ટૂંકમાં પ્રકાશની કોઈ સુમંગલ વ્યવસ્થા રજૂ થયેલી જણાતી નથી. એક આકારને બહુ બીજા આકાર જોડે મંબધ જ ન હોય એમ પ્રત્યેક ઘટનું અલગ અલગ પ્રકાશલેખન થયું છે.

દરખર્ગની તેજછાયાવટ

દરખર્ગ (ક્રિ. ૧૬૧૭-૧૬૮૧)નું 'Peace of Munster'માં 'Coronation of the virgin'થી ઊંચું પ્રકાશની વિચારવન યોજના જોવા મળે છે. પ્રથમ તો પ્રકાશનું એક કોઈ ચોક્કસ કેન્દ્ર નક્કી થયા પછી જ તેની જોડે ચિત્રના પ્રત્યેક ભાગના સંબંધનું સ્પષ્ટ આલેખન એમાં જોવા મળે છે. એમાં આગલી હારના, પાછલી હારના અને બંને પડખાંના માનવ-આકારો વચ્ચેનો તેજછાયાવિષયક બારીક નાલુક તફાવત સરેજે જણાય છે. પ્રત્યેક આકારને તેનો યોગ્ય પ્રકાશ મળી રહેલો દેખાય છે. એકદમ પાછલી હારના ચરેરાઓ આગલી હારના ચરેરાઓ જેટલા સ્પષ્ટ નથી; એટલું જ નહિ, પશુ તેટલા ઊજળા જ નથી. આગલી હારના વચલા ભાગના ઝરમણો કાળા છે, બ્યારે ચિત્ર તરફ જોનાં જરમણી બાલુઓ અધિકારીઓના કપલા ઉમસ પડતી છાયાવાળા આલેખ્યા છે, તે કાળે પછે જોલેલા માણસોના પોશાક સ્વેત અને ખૂબ જ ઉત્કલ્લવળ બન્યો છે. વળી ચિત્રમાં બરાબર વચમાં ટાંચેલું જે ઝુમ્મર છે તેનો (ચિત્ર સામે જોનાં આપણા જરમણા હાથ ભાણીનો) એક ભાગ પ્રકાશ દાખવે છે, બીજો ભાગ અંધારો દેખાય છે. એ સર્વે પ્રકાશિત ભાગો દ્વારા તે ખંડમાં પ્રકાશ કોઈ દિશાએથી રેલાય છે તે પ્રેક્ષક સમજી શકે છે. કાળા, ભૂરા અને સ્વેત રંગની તેજછાયાકળા કેટલી સુમંગલ રીતે યોજાઈ છે! ટૂંકમાં આ ચિત્ર અખંડ અને ઘટનાત્મક છે. એને જોનાં આપણને એવું કશું લાગતું નથી કે અહીં, સિત્તિસિત્તિ ભાગ અને વિશ્વાસને કેવળ એડીસાથે ખડકોને મૂક્યાં છે.

તેજછાયાની એકતાનો આધાર

અવગમિત ચિત્રકલાની લાક્ષણિકતા તેજછાયાકળાની આવી એક જ ઉત્પાદક શક્તિને આભારી છે. કોઈ પણ દરખને મનઃશુદ્ધિથી સમાન-સ્પર્શક જોવા કે વિચારવાથી જ ચિત્રકાર તે સમગ્ર દેખાવની એકતાને પામી શકે છે. વેલાકવેજ (રોનિસ ૧૪૯૬-૧૬૬૦) તો આ એકતાના પ્રશ્નને સર્વોપરી ગણતો. કોઈ પણ દરખ પર એનો એક જ દૃષ્ટિાત પૂરતો થઈ પડતો. તે દરખની આખી વિગતમય છાપને એવું ચિત્ર ઝડપી લેતું. જે વિષયને એ આલેખતો તેના કોઈ પણ એક ભાગનો, આખા દરખની

સામાન્યતાથી અલગ વિચાર એ કરી શકતો નહિ. આ વ્યાખ્યામાં તે, જૂના વેનિસીયન કલાકારોથી ભુલ પડતો. તેઓ કેવળ રેખા વડે તથા રંગના સમૂહનો શયુગ્મર રચી કરી એકતા લાવવાના પ્રયાસ કરતા. તેમને પ્રકાશના સમન્વયની કે ઉદાવની ઉગવી સક્ષમતાઓની કાંઈ પડી નહોતી.

પ્રકૃતિચિત્રો, જેમ ખુલ્લા સૂર્યપ્રકાશમાં તેમ કલાગૃહના અનુકૂળ કૃત્રિમ પ્રકાશમાં પાચુ આવેખી શકાય. પરંતુ જ્યારે કલાગૃહમાં થયેલાં પ્રકૃતિચિત્રો છેક જ બનતુ અને સાધારણ ઘર્ષ પડ્યાં ત્યારે કુદરતી પ્રકાશ વડે મળતી સરસ અસરોની અપેક્ષા ધરાવનાર કલાકારોએ તેની સામે પોતાનો પ્રયત્ન વિરોધ બંદર કર્યો. પરિણામે આજથી એક સૈકા પહેલાં, ફ્રાંસમાં ચિત્રકારોનો 'The Plain Artists' નામે એક વર્ગ (પૂર્ણ કલાકારો) ઊભો થયો. એમણે બહારની ખુલ્લી હવામાં જ નિર્મળ ચિત્રણ કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો, અને કલાગૃહમાં આલેખેલાં પ્રકૃતિચિત્રોનાં નામ સુદાં સાંભળવાનો ઇન્કાર કર્યો. ખુલ્લી જગ્યાના ઉદાસ પ્રકાશમાં જ ચિત્રમાં કુદરતનું આલેખન કરવાનો એમનો આગ્રહ અયોગ્ય નહોતો, કારણ કે એથી એમનાં પ્રકૃતિચિત્રો વિશેષ રસસ્થાવિક, વિવિધ અને અસરકારક બનવા લાગ્યાં. ખુલ્લી જગ્યામાં પ્રકાશ પળપળે પલટાય છે. તેને લઈને ચિત્રોમાં જેવી ઇચ્છીએ તેવી શ્રુત, તે કલાક અને તેની બધી બ્યારીક અસરો ઇત્યાદિ આલેખી શકાય. પરંતુ એવી જ સૂક્ષ્મ અસરો બંધિયાર ક્રિયાવિધાનથી જ આવવી ખૂબ મુશ્કેલ છે. કલાગૃહના કૃત્રિમ તેજને આધારે જે પ્રકાશનું અને

જે વાતાવરણનું કુદરતમાં મૂળે અસ્તિત્વ જ ન હોય તેવા પ્રકાશ અને વાતાવરણ હાર કુદરતી દ્રશ્યો અને પ્રકૃતિચિત્રો ચિત્રકાર સર્જે એમાં એને ગેરલાભ જ સાંપડે.

યોગ્ય પ્રકાશનાના જન્મદાતાઓ

પરંતુ શિયાળામાં અસલ દંડીને કાગળે આ 'Plain Artists' નામે ઝોળખાતા કલાકારોએ ખુલ્લામાં કામ કરવાની મુશ્કેલીને લઈને કાચનાં કલાગૃહો (Glass Studios) બનાવી, ખુલ્લામાં મળે તેવા પૂરેપૂરો પ્રકાશ તેમાં આવે તેવી યોજના કરી. તેઓએ 'Plain Air' (Plain ફ્રેન્ચ શબ્દ છે) 'પૂરી હવા'ના બધા નિયમોને, બંધ બાંધેલાં બધી વસ્તુઓને લાગુ પાડ્યા. પરિણામે સાંપ્રત રંગચિત્રનું યથાયોગ્ય પ્રકાશ-આલેખન જન્મ પામ્યું. આથી અદ્યારમી સદીની જડ એકલસૂરી તેજ-છાયાવટ ચીલાની પરપરાને ફટકા પડ્યો. ક્રોન્ટેમલ (ઈંગ્લિશ ૧૭૭૬-૧૮૩૭) અને માનેટ (ફ્રેન્ચ ૧૮૩૨-૧૮૮૩) જેવા કલાકારોની ધમશને લીધે જ એ બુદ્ધિ અમંજાવ્ય અને વ્યથાજનક જૂની રીતિ નષ્ટ થવા પામી.

ચિત્રપ્રેક્ષકોને સૂચના

જ્યારે ચિત્રમાં તેજછાયા નીરખવી હોય ત્યારે પ્રથમ ચિત્રનાં રંગરેખાને મનમાંથી દૂર કરવાં અને પ્રકાશ-બંધકારની ઝીણવટપૂર્વક શોધખોળ પાછળ મંડવા હોઈએ તેમ, ચિત્રથી થોડેક આંધે ઊભા રહીને તેનું નિરીક્ષણ કરવું એ ચિત્ર જોવાની ખરી રીત છે. તે વિના તેજ-છાયાની ખરી અસર અને સાચી મોજ ગ્રાપ્ત કરી શકાશે નહિ. ચિત્રરસિક પ્રેક્ષકને આપણી આટલી સૂચના છે.

ચિત્રકલા વિષે આકલન, સંકલન અને આવિષ્કરણની સમજણ

આપણે અમુક ચિત્ર ખરેખરું સુંદર છે કે નહિ, ચિત્રિયાતું છે કે ભિતરતું, ઉચ્ચ ટ્રેટિનું કહેવાય એવું મહાન છે, કે પછી સાવ સાધારણ છે, તે કેમ નક્કી કરી શકીએ? કૌની રીતે આપણે એક ચિત્રાકૃતિનું મૂલ્યાંકન કરવું? કોઈ એવું ધોરણ છે ખરું, જેના વડે આપણે તેનું માપ કાઢી શકીએ? સારાથે વિશ્વમાં વખણાએલા દેશી-વિદેશી ચિત્રકારોની વિખ્યાત કૃતિઓને આધારે તેનું મૂલ્યાંકન કરવું શક્ય ખરું? ના, તેમ કરવું તો ન ફાવે. મૂળે આ મહાન કલાકારોની કૃતિઓની પણ આપણને જાણ કે સમજ ન હોય ત્યારે?

ચિત્ર-પરીક્ષાના માપદંડ

હા, એક રસ્તો છે, એક સાધન છે, એક માપદંડ છે જે વડે આપણે ચિત્રની પરીક્ષા કરી શકીએ. એ માપદંડમાં ૭ મૂળભૂત તત્ત્વોના સમાવેશ થાય છે. (૧) આકલન (Conception) (૨) મંકલન (Composition) (૩) આવિષ્કરણ (Expression) (૪) રેખાવટ (૫) રંગાવટ, (૬) આયોજન (Technique). પહેલાં ત્રણ વિચારપક્ષને લગતા છે. બીજાં ત્રણેનો મંબધ ક્રિયાપક્ષ સાથે છે. ક્રિયાપક્ષને લગતા બે મૂળ તત્ત્વો રેખાવટ અને રંગાવટ વિષે આપણે વિગતે ચર્ચા કરી શકીએ અને સહગામી તત્ત્વ તેજછાયા વિષે પણ વિચારી શકીએ. આયોજન વિષે હવે પછી. પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં વિચાર-પક્ષને લગતાં ત્રણ મૂળ તત્ત્વો આકલન, મંકલન અને આવિષ્કરણ વિષે પ્રથમ ચર્ચા કરીશું. આ ત્રણ તત્ત્વો કલાકૃતિ વિષે તેના સર્જક કલાકારનાં વિચારજગ, ભાવના-સમૃદ્ધિ તથા શક્તિને દાખવે છે; બ્યારે રેખાવટ, રંગાવટ અને આયોજન ચિત્રકારની કૃતિ સંબંધી તેનાં

હસ્તકૌશલ (craftmanship)ને અને તેની કલાકારી-ગીરી (Artistry)ને પ્રકટ કરે છે.

આકલન

કોઈ ચિત્રાકૃતિનું પ્રાથમિક દર્શન કર્યા પછી ચિત્ર-પ્રેક્ષકનું લક્ષ તેને લગતી વિષયચૂંટણી અથવા વિષય-પ્રકાર પર 'જાય છે. ચિત્ર ધાર્મિક, રૂપકમય, ઐતિહાસિક, નાટકીય, પ્રતિભાવિષયક, દૈનિક જીવનમય, જડ જીવનમય (Still-Life) છે કે નિર્સર્જ દ્રશ્ય છે, તેના તે અભ્યાસ કરે છે. કુશળ ચિત્રકાર આ બધા વિષય-પ્રકારને પૂરો ન્યાય આપી શકે અને જે સુત્ર પ્રેક્ષક તેમાં કલા અને સૌન્દર્ય જોઈ શકે તથા થાય તો ચિત્રાકૃતિ વિષયાનુસાર તાદરશ બની છે એટલું જોઈ તે સંતોષ પામે છે. આટલું કર્યું એટલે પ્રેક્ષકને લાગે છે કે 'વિષયની સમજણ મેં મહણ કરી લીધી છે. હું વિષયપ્રકારને આકલી શક્યો છું.' પણ આટલું આકલન (Conception) ચિત્ર વિષે પૂરતું તથા સંતોષકારક લેખાય નહિ. હા, ચિત્ર બનાવવા માટે તો બધા જ વિષયો અગત્યના છે, પરંતુ તે સર્વે એકસરખું મહત્વ ધરાવતા નથી. કોઈ શગળી દારૂના કગાડ પીડામાં શગળની પાક્ષી પર પાક્ષી ઉડતી રહી હોય, અને કોઈ ભવ્ય, શાન્ત મૂર્તિ કુદરતના સુંદર એકાન્ત વચ્ચે પ્રજ્વળતું એકચિત્તે ધ્યાન ધરી રહી હોય, એ બે વિષયપ્રકાર શું એક જ સપાટીએ જોવા છે? જન્મે કળાયુક્ત બન્યાં હોય એ ખરું પરંતુ શું એ પ્રેક્ષકજનના હિપર એકસરખી કટાણ-કારી (Benevolent) હાથ પાડનારા છે કે કેમ, તેનો જ જે વિચાર કરીએ તો તે એકસરખાં મહત્વનાં લેખી શકાય ખરાં કે ચિત્રકાર ટેનીયર્સ (તેનિયર્સ)

૧૫૮૦-૧૬૪૯)નું 'Dutch Tap Room Scene'-વાળું ચિત્ર અને માર્કિસ એન્જેલો (ઇટાલિયન ચિત્રકાર ૧૪૭૫-૧૫૬૪)ની મહાન કલાકૃતિ 'Creation' એ બેનું વિષયકલન કરતાં 'Creation'માં રહેવું ચંતન-ન્યની તેમજ તેમાં આવેલી આકૃતિઓની ઉત્તમ અસર સમાજ ઉપર વિશેષ હિતકારી, અણકારી, કલ્યાણકારી, યશની જ. એ રીતે એ ચિત્ર આ પ્રકારની સરખામણીમાં વધારે મહત્વનું લેખાય, તેની ના પાડી શકાય એમ નથી.

જ્યારે ચિત્રકાર ખરેખર કલાકાર (Artist) બને છે ત્યારે

જ્યારે ચિત્રકાર પોતાની કલાને લગતું 'વ્યાકરણ' કલાના 'વાકચવિન્યાસ' અને 'કલાભાષા' Art Language) બરાબર શીખી લે છે ત્યારે તે, પોતાની કૃતિઓ દ્વારા જનસમાજને રીઝવવા, અને પ્રેરણા આપી શકવા જેટલો (workman) બાહ્ય કામગીર બને છે. આ કલાવ્યાકરણી કામગીરીમાં એ આગળ વધતો જ્યારે પ્રથમ કક્ષાનો કલાકારીજર બને છે ત્યારે જો તેનું પોતાનું અંતર કલામય (Artistic) હોય તો તેની કૃતિમાં કલા (Art)ના અંશો ઊતરવા પામે, ને જતે દહાડે ઉત્પત્તે તે ખરેખર કલાકાર (Artist) નીવડે જ. જ્યારે એ આ સ્થિતિ પ્રાપ્ત કરે ત્યારે તેને કેવળ સરસ જ નહિ પણ મહાન કલાકૃતિઓનું સર્જન કરવાનાં સ્વપ્નાં આવે છે. કહો કે સ્વપ્નને મૂર્તિમંત કરવાના ક્ષેત્ર એનામાં જાગે છે. આ કક્ષાએ પહોંચ્યાં તેને માટે, ચિત્રકલામાં વિષય-આકલન (Conception of a subject) સૌથી પહેલું તેમજ અગત્યનું તત્ત્વ બને છે.

મૌલિકતા

કલાકૃતિના આકલનનો વિચાર કરતા જ પહેલો પ્રશ્ન ઉભવે છે, તે તેની મૌલિકતાને વિષે છે. પરમેશ્વરે મનુષ્ય-પ્રકૃતિમાં જ આ જો વાલ્યાઓ વણી લીધી છે : કાર્યને ચાહુ રાખવાની ઇચ્છા (desire to persist) એટલે કે હાથમા લીધેલી વાત પાછળ સતત મક્કા રહેવાની વૃત્તિ અને બીજી, હોય તેના કરતા વધારે સાડું પ્રાપ્ત કરવાની ઇચ્છા. આ બીજી ઇચ્છાને અગ્રે માણસ પોતાના જીવનમાં વૈવિધ્ય, નવીન્ય અને તાજગી મેળવ્યા વિના ધરાતો નથી. પરિવર્તન અને વૈવિધ્યને માનવ-અગતિ-

ઓતો પાયો જ સમજવો. પ્રત્યેક સાગ કલાકારની ખાસિયત જ એવી હોય છે કે મંપૂરું બનેલી કૃતિઓના સતત સંદર્ભાસથી છેવટે કંટાળતું, અને નવી વસ્તુઓ માટે ઝંખતું; કાણુ નવી વસ્તુમાથી તે આનંદ ઇચ્છે છે, આનંદ પામી શકે છે. હવે, નવીન કૃતિઓમાં, જો મૌલિકતા ન હોય તો મનુષ્યની આ પ્રકૃતિજન્ય બીજી વાંચના, વૈવિધ્યનો આનંદ મળવો મુશ્કેલ છે. આમ કલાકૃતિના આકલનનો વિચાર કરતાં મૌલિકતાના વિચારની અગત્ય પહેલી હોવી ધટે. એક ચિત્ર જો ખરેખર મહાન કૃતિ હોય તો તે ખરેખરી મૌલિક પણ હોવી જોઈએ.

મૌલિકતા અને મુદરતા

આકલન પ્રત્યે જોતાં મૌલિકતાની અગત્ય આવણું સ્વીકારી. પરંતુ અત્રે એક બીજી વસ્તુ પણ વિચારવાની રહે છે તે મુદરતા. શા સારુ મૌલિકતા કરતાં મુદરતાનું મહત્વ ? કારણ, મૌલિકતા હોય હતા તેનું પરિણામ નક્કી કરનાર તત્ત્વ તો મુદરતા છે. મુદરતા ખાતર મૌલિકતા આવશ્યક છે. મૌલિકતા તો મુદરતા બણી જ્યાં માટેનું એક સાધન માત્ર છે.

પરંતુ વર્તમાન સમયના કેટલાક કલાકારોને મૌલિકતા કરતા પણ મુદરતાને વિશેષ અગત્યની અને આવશ્યક લેખવી સાવ નાપમંદ છે. તેમના મતે ચિત્રપ્રેક્ષકોને અમ્યબળીતો સખત આધાત આપે એવું અને એટલું 'મૌલિક' તત્ત્વ ચિત્રાકૃતિમાં મળી રહે તો તે સાવ પૂરતું અને લાયક જ છે.

મૌલિકતા અને વિસ્મયતા

મૌલિકતાનો મંગલ વિસ્મયતા જોડે છે, પણ ખરી વાત તો એ છે, કે મૌલિકતા પોતે જ વિસ્મયકારી હોઈ જોનારને આશ્ચર્ય આપે છે, પછી તેને જાનજાનના ઈંચોના નામે વિસ્મયકારી લગારે કહી ન શકાય એમ, હદ બેહદ જનાવવાની કશી જરૂર નથી. પ્રેક્ષકવર્ગને પોતાના ચાતુ જીવનમાં કાંઈ ફેરફાર ને નવાઈ જેવું મળે, તો તેટલાથી તેમને મંત્રિત બીજી શકે છે. પોતાને 'અલનન' (modern-modernists) કહેવડાવતા કેટલાક આધુનિક કલાકારો જેનકેન પ્રકારે મૌલિક થવા જતા, મર્યાદાને ચૂકીને પોતાની કૃતિ દ્વારા વિરુદ્ધ તથા કદરપના (pugnancy) દેખાડવાનો ધંધો આદરી બેગ છે. અને વળી

આકલન-વિષયક જેટલી વિશેષ ગહનતા અને વિરૂપતા તેટલી વિશેષ મૌલિકતા, એ જ કળા એવો આગ્રહ ધરી બેસા છે. આ તો મૌલિકતાની અગત્ય બાજુ મૌલિકતાની ઘેલછામાં પરિચી છે. આવી ઘેલછા બ્યારે બ્યારે વર્ચસ્વ જમાવે છે ત્યારે ત્યારે જનતાને અને સમાજને અપૂર્ણતાની અને વિરૂપતાની જ ભેટ મળે છે.

મૌલિકતાને નામે વિરૂપતા

કોઈ કોઈ યુગે બ્યારે અત્યંત સુંદર અને મંપૂર્ણ કૃતિઓમાંથી પ્રેક્ષકવર્ગે તૃપ્ત મંતોય માનતો ત્યારે લગભગ ફેરફાર માટે આવું વિરૂપ દર્શન ‘કળા’ને નામે જો ચાલે તો તે થોડા સમય સુધી ચાલે છે. આ ‘નવા પ્રકાર’ને પણ અપનાવનારાઓને તથા વખાણનારાઓને એક વર્ગે જોભો થાય છે. પૂર્વે ગ્રીસમાં પેરિક્લીઝન (એથેન્સનો પ્રમતંત્રવાદી સમુખન્યાર પેરિક્લિસ ઈ.સ. પૂર્વે ૪૬૦-૪૨૯ જેણે રથાપત્ય આદિ કલાને ખૂબ ઉત્તરના) ના યુગ પછી, અને ૧૪મી સદીમાં કલાવિદ્યાના પુનરુત્થાન (રેનેસા) બાદ એવું તરત જ થવા પામ્યું હતું. અત્યારે પશ્ચિમમાં વળી પાછો એવો વા-વટોગ પૂર જોરથી ફૂકાવા મડયો છે, તે ચિત્ર સમજવામાં જેટલું વધારે મુશ્કેલ તેટલું તે ‘મોડર્ન’ એમ ગહનતા અને ધરસા પિરસા જેવી, જીંટના અક્ષરે અગ વાંકા જેવી વિરૂપતા એ મૌલિકતા તથા કલા ગણવા લાગી છે. પરંતુ સમાજને અને સામાન્ય જનતાને જેટલી તૃપ્ત સૌન્દર્ય માટેની હોય છે તેટલી મૌલિકતા માટે હોતી નથી. હા, સુંદરતા બેગી મૌલિકતા આવે તો તો ઘણું જ સારું. પણ લોકોને સૌ પ્રથમ અને સવિશેષ ચિત્રકૃતિમાં જે રમે છે તે સૌન્દર્ય જ હોય છે. કારણ મનુષ્યની સૌન્દર્યભૂખ સુખની ભૂખ જેટલી જ પ્રબળ હોય છે, તેમજ સૌન્દર્ય એ કલાનો પ્રધાન તથા સાન્નિધ્ય નિયમ છે. જે યુગ અને જે કલાકાર આ નિયમને સાવ વિચરી ગય છે તે, કલાના પતનનું અને વિનાશનું કારણ બને છે.

મૌલિકતા શેમાં રહેલી છે?

ટૂંકમાં, કોઈ પણ વસ્તુમાં અને વાતમાં ઉપર કદી તેની અત્યંતતા અને અરાજકતા લાવવાથી તેમાં ન હાજતી પ્રતિક્રિયા-ગતિ જન્મે છે. તે વાત અને તે વસ્તુ મૌલિક લાગવાને બદલે ઘેલછાસમી (mania) લાગવા માટે છે. ખરું

જોતાં મૌલિકતા લાવતી અને તેને સિદ્ધ કરતી એ કાંઈ જેવી તેવી વાત નથી. મૌલિકતા લાવતી એ અત્યંત મુશ્કેલ કાર્ય છે. એ કાંઈ, કેવળ સતત મંડી પડવાથી કે મર્યા રહેવાથી મળતી નથી. એ તો એક કુદરતી ભેટ છે. ભૂતકાળમાં કદી જોવા ન મળી હોય એવી મૌલિકતા માટેનો ગર્વ કે દુઃખ કોઈ પણ કલાકારને હોય હોવો ન ધટે. કારણ કાંઈ પણ મૌલિક, ભૂતકાળથી સદતર અલગ હોઈ શકે નહિ. મૌલિકતા પણ જૂનાં જોડે નવાનું, અસામાન્ય સાથે સામાન્યનું, સંયંધકારી જોડે અમંનધકારીનું અને વ્યક્તિ અને સમષ્ટિનું મંયોગન છે. સારાશ કલાકૃતિની પરીક્ષા કરતાં તેની મૌલિકતાનો વિચાર જરૂર થવો ધટે. પરંતુ એ મૌલિકતા સૌન્દર્યનો સાવ વ્ધસ કરનારી અને ચિત્રને વિષય એક ઇલાગ માત્રથી ય ન સમજાય એવી ચક્કર-અમ્મર વિલોપનીય તો ન જ હોવી ધટે.

ચિત્ર માટેના વિષય કલ્યાણકારી હોયો નેમજો ખરો?

મૌલિકતા પછી વિષયાકલન વિષે ખીલું તત્ત્વ ચિત્રના વિષયને લગતી સાત્વિકતા છે. વિષયની ગુણકારિણિ પણ ખ્યાલ સમજાવે ધટે. વળી વિષય જો ઉમદા હોય તો તે ઉપરાંત વિષયદર્શનની એકદર અસર આયોજનથી માડીને રૂપકરણ લગી પણ ઉમદા હોવી ધટે. પોતાને ‘ગ્રાંડર્સ્ટ’ આર્ટિસ્ટ ગણવાનો ગર્વ લેતા કેટલાક કલાકારો ઉમદા વિષય (Noble Subject)ની વાતોને હની કાઢે છે. ચિત્રે, ભલે કંઈક કથા કહેવી જોઈ એ એમ માની તેઓ ઉમદા વિષયની છેક જ અવગણના કરે છે. “જેમ મંગીત એ સ્વરકાવ્ય છે, તેમ ચિત્ર એ ચક્ષુકાવ્ય છે, અને જો રચરખાનો મંવાદ પ્રેક્ષકના નયન સમક્ષ એક કાવ્ય બિંદુ કરે છે તો પછી વિષય જેવું ખાસ હોય કે ન હોય અથવા વિષય ઉમદા હોયો નેમજો એની ચર્ચા નકામી છે” એવી તેઓ દલીલ કરે છે.

કલા અને કલાકૃતિ માનવતાના પોપણ અર્થે છે

ઉપર્યુક્ત દલીલ દરોમસત નથી. કોઈ કેવળ મુશ્કેલન-દર્શી ચિત્ર હોય ત્યાં માત્ર રગ અને રેખાનો મંવાદ એકલો ચાલી શકે. પરંતુ કલાની પ્રભાવકારકૃતિ (Expressive Work of Art) વિષે આ યુગે અને આવી

તકરાર અયોગ્ય જ નહિ પણ અરથાને લેખાય અને વળી તે આપણને ટારી પણ ભય. માત્ર રંગાવટ અને આયોજન એ જ 'કલા' એવું પુરવાર કરવા મળ્યું તે એવાજની કહેવાય. રંગાવટ અને આયોજન એ તો કલાનું એક પાસું છે. "જે કાંઈ કલાકાર પોતાની કૃતિને 'વિષયથી પર એરી રમનાવાળો મેંવાદ' લેખાતી કહે કે, માત્ર ચિત્ર આંખને કલાત્મક લાગે તો બસ. એને લાવેલો મેં વગેરે સાથે શી નિસ્ખત? ભક્તિ, દયા, પ્રેમ, વીરતા, દેશભિમાન ઇત્યાદિ ભાવનાઓ જગાડે તે જ શું કલા-કૃતિઓ ગણાય?" જેઓ આવા મુદ્દા આગળ કરે છે તે કલાકારો ખરું જોતાં, કેટલાંક સૂત્રો અને મંત્રાઓની આડમાં લપાઈને કેવળ વાકુળ આદરી કહાપણુ જ કહેણે છે. ચિત્રકારની કૃતિઓ સુંદરના સાથે માનવનાના પોષણ માટે છે, અને માનવનાને વિવિધ જીર્ણોઓ જોડે નિકટવર્તી મેંનધ છે. સારાથે વિશ્વને સર્જનાર વિશ્વનિ-ધતા પોતે પોતાની ગમે એવી સુંદર કૃતિ, હેતુ વિનાની ઉપયોગ વિહીન કે શુણ્યલાભ વિનાની સર્જતો નથી. તો કલાકારે પ્રભુના પ્રતિનિધિ તરીકે પોતાનાં ચિત્રમાં આ શુણ્યકારીપણાને ખ્યાલ શા સારુ કરે મેલવે જોઈએ? કેવળ સુશોભનીય (Decorative) કહેવાય એવાં ચિત્રોની પાન જુદી છે; પણ અર્થસૂચકના કે સુખાવનાના સમાવેશ વિનાનું કશું ચિત્ર માનવજાતને ઉત્તમ પથે લઈ જઈ શકે એમ છે? સુવિચાર (fine thought) અને સુખાવના જ કલાકારના કસબને, તેની કારીગરીને અને તેની કલાકૃતિને જોયે ચક્રાવી તેને મહાન કલા Great Artના પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરાવે છે.

કલાસર્જન કેવળ કળાના તજજ્ઞો (Experts) માટે અને ભાઈબધ કલાકારો માટે જ હોય નહિ.

પોતાને 'મૅડર્નિસ્ટ' કહેવડાવતા આ કલાકારો, સુવિચાર વિનાની પોતાની કૃતિના બચાવ અર્થે કહે છે કે 'અમે અમારી કૃતિઓ કાઈ લોકોને ખાતર બનાવવા નથી. તેઓ રીઝે કે ન રીઝે, કેવળ અમારી કળાના તજજ્ઞો અને ભાઈબધ કલાકારો રીઝે એ જ અમારે તો જોવાનું છે.'

બધા ભાગ્યે જ એ કલાકારો એક જ સરખા વિચારો ધરાવતા હોય અને બધા કલાકારોમાંના ધણુ-

ખગઓને એકબીજાની જુદી અને કૃતિની ટપાલખ માટે પરસ્પર અધ્યુગમો તથા ઈર્ષા હોય અને માનવસ્વભાવ પ્રમાણે મેંખ્યામંથ કલાકારો દુનિયાખરની કીર્તિ પ્રાપ્ત કરવાની આંતરલાલસા સેવના હોય, ત્યાં એમના આવા ઉદ્દેશો નિરર્થક છે. પોતાને 'મૅડર્નિસ્ટ' કહેવડાવતો કાંઈ નાવ તરંગલેલો કલાકાર પોતાના વ્યક્તિત્વને છેક જ અંતિમ છેડાની 'નવી દૃશન' જણાવી દેટલો કાળ તેને ચલાવી શકશે? શું વ્યાસ અને હોમરે પોતાનાં વીરકાવ્યો, કવિકલાકારો માટે લખ્યાં હતાં? રોકસપીઅરે અને કાલિ-દાસે પોતાનાં નાટકો અન્ય નાટ્યકારો માટે લખ્યાં હતાં? શું ગિથોવન અને તાનગેન જેવા સ્વરકારોએ પોતાનું મંગીત 'ભાઈબધ કલાકારો' સારુ ઉપજાવેલું? થોડાક ભાઈબધ કલાકારો ખાતર નહિ, પણ આખું જગત વિરમય પામે, ત્યારે અને ત્યાર પછી વર્તમાન અને ભવિષ્યમાં પણ કુલ જનતા વચ્ચે પોતાનું નામ અમર રહે એ ખાતર તેઓ સર્વેન્કૃષ્ટ કલાસર્જનો કરી ગયા છે. આટલા જ માટે જે કલાકારો ભાવ, ભાવના, ઉચ્ચ આશય, સુવિચાર, માનવકલ્યાણ એ સર્વેને કોરાણે મેલી, પોતાની કૃતિ વિષે કેવળ કાંટાખાજ અખન્યાર કરે છે, તેઓને Diderot (ફ્રેંચ વિદ્વાન ૧૭૧૩-૧૭૮૪)ના આ શબ્દો લાગુ પડે છે:

"Every piece of Sculpture or Painting Should be the expression of a great maxim, a lesson for the spectator. Without this it is mute."

'શિષ્ય કે ચિત્રની અથેક કૃતિ કોઈ મહાન સૂત્રનો પ્રભાવ આપતી, પ્રેક્ષક સારે એક પાસ સમી હોની જોઈએ જોઈ કોઈ મંદેશ મળે. એ વિના તે સાવ મૂંઢ વસ્તુ છે.'

'કલા ખાતર કલા'ના અભિરેકનું પરિણામ

તાત્પર્ય: કલામાં વ્યક્તિત્વ (Individualism)ની પણ કાઈ ઉદ્ધ હોની જોઈએ. માનવતાનાં પોષણની ભની ભાવનાને સદતર કોરે મેલીને અમારે તો (Art) આર્ટ સિવાય બીજી કશું જોવાનું નથી, એરી તકરારની પણ કાંઈ ઉદ્ધ તો હોની જોઈએ! ખરેખરનાં સુંદર ચિત્રો, સુંદર ખ્યાલ વિનાનાં કેમ હોઈ શકે? જ્યત ભાવના અને સદ્વિચાર વિના ઉત્તમ કલાસર્જનો કઈ રીતે જન્મી શકે? સાચો કલાકાર કોઈ આકાર-ઉત્પાદક વેપારી કારી-

ગર નથી, પરંતુ તે સરસ લાવના અને પ્રકાશને વહાવનારો જ્યોતિર્ધર છે.

‘ચિત્રને તો કેવળ ચિત્રકાવજ હોય, કેવળ રંગાવટ અને રેખાવટ તથા તેજાછાવટ જ હોય, એવી ભ્રમણામાં પડીને જે કલાકારો વિષયના મહત્ત્વને કે વિષયના ગુણકારીપણાને સંદર્ભ વીસરી નર્ત કલાનો ઉપયોગ કરે છે, તેઓ ખરે ખૂલ કરે છે. આ કમભાગ્ય ભૂલોને લઈને અનેક સરસ ચિત્રકારોએ પોતાને, પોતાની કલાને, અને પોતાની કારકિર્દીને મોટી હાનિ પહોંચાડી છે. ‘કલાને ખાતર કલા’ના અતિરેકમાં તેમનાં નામ અમર રહેવા પામે તેવી યોગ્યતાને તેઓ વરી શકયા નથી. મહાન કળા માટે રેખા અને રંગ પૂરતાં નથી. તેને માટે ગુણકારી વિષય અને જોડી કક્ષાની લાવનાઓની આવશ્યકતા રહે છે.

પ્રથમ આવિષ્કરણ

ચિત્રને સર્વોદ્કૃષ્ટ બનાવનારુ ત્રીજું અગત્યનું તત્ત્વ તે પ્રથમ આવિષ્કરણ (Expressive force) છે. ક્ષેપિત પાત્ર ચિત્ર આવેગપૂર્ણ તથા નાટકીય દૃષ્ટિએ આવિષ્કરણીય (Dramatically expressive) છે કે તે કેવળ નત્ર અને સુશોભનમય હોય આવિષ્કરણીય (Decoratively expressive) છે, તેનો પ્રકાર અને તેનો ખ્યાલ આ પ્રભાવશાળી પ્રથમ તત્ત્વ આવિષ્કરણ દ્વારા આપણે સમજી શકીએ છીએ.

‘ધી લાસ્ટ સપર’ છેલ્લું ભોજન

રફાએલનું (ઇટાલિયન ૧૪૮૩-૧૫૨૦) ‘The Last Supper’, વિષય પરત્વે જોતાં અને તેની શક્યતાઓનો વિચાર કરતાં ઓછું પ્રભાવમય, ઓછું નાટકીય તથા હૃદયોર્મિ ઉત્સાગવધા અર્થે વિશેષ નમળું છે. પગલુ ઘીરલ્દો- Ghirlandio (ઇટાલિયન ૧૪૪૯-૧૪૯૪) એ આલેખેલું The Last Supper તેનાથી વધારે પ્રભાવમય છે, ને Tintoretto (ઇટાલિયન ૧૫૧૮-૧૫૯૪)ની કૃતિ તેનાથી થોડી જાણ છે. Delsarto (ફ્લોરન્ટાઈન ૧૪૮૬-૧૫૩૧)ની કૃતિ પણ વિશેષતર પ્રભાવમય છે. પણ એ જ્યાંને ટપી જાય તેવી પ્રખ્યાતશાળી કૃતિ ‘The Last Supper’ તે ‘મોના લીસા’ના અમર કલાસ્થાની લીઝોનાર્દો દે વિન્ચી (ફ્લોરન્ટાઈન ૧૪૫૨-૧૫૧૯)ની જ છે. એના ‘The Last Su-

pper’ આગળ અન્ય કલાકારોની એ જ વિષયની કૃતિઓ જીતરતી કક્ષાની પુરવાર કરી છે. અત્રે જીતરતી કક્ષાનો અર્થ આવિષ્કરણ (Expressive Force)ને લગતી જીતરતી-નમળી કક્ષા એવો કરવો. આ સાથે રજૂ કરેલી રફાએલની, ટિન્ડોરેટોની અને લીઝોનાર્દોની એક જ વિષયની ત્રણ મહાન કૃતિઓ તપાસી તેમની સરખામણી કરીએ તો ખાતરી થશે કે રફાએલની કૃતિ શણગારમય એવી મોહક છે ખરી, પરંતુ એના નાટકીય સ્વરૂપમાં લીઝોનાર્દોની કૃતિ જેડે સરખાવાનાં ઓછી અસરકારક અને અનાકર્ષક છે. એમાં ‘સપર’ને સ્મરણીય બનાવે એવું કશું થયે બનતું દેખાતું નથી. ઘીરલ્દો- (Ghirlandio)નું ‘Last Supper’ એવું જ સુશોભનમય ટપનું પરંતુ શણગારમાં વિશેષ સ્વાભાવિક છે. નાટકીય અસર નહિવત્ છે. ટિન્ડોરેટો બાઈબલમાં આવેલી ‘The Last Supper’ની કથાને સાવ જૂડી પાઠનારી રજૂઆત કરે છે. અહીં, એ વિષયની સત્યતાને ભોગે નાટકીય તત્ત્વને આગળ કરે છે. છેલ્લું લીઝોનાર્દોનું જનતાનું ‘Last Suppers’માં સૌથી મહાન અને સર્વોર્થી અસરકારક છે. ભગવાન ઇશુનાં યાદગાર વચનો ‘ચોક્કસ આજે રાત્રે તમાગમતો એક મને દગો દઈ રાગ કરશે.’ ‘Verily one of you will betray me this night’ કહેતું એ ચિત્ર કંનવાસ ઉપર જીવતુ જાત્રુ પ્રેક્ષકના દેયાં હલાવતું સર્વોદ્કૃષ્ટ બની જાય છે. (આ ચિત્રો આર્ટ પ્લેટમાં આપ્યાં છે.)

સંકલન

આકલનને લગતાં આ ત્રણ તરતો ઉપર ચિત્રકાર જ્યારે પુખ્ત વિચાર કરી છેવટે નક્કી કરે છે કે, માટે એમને કંનવાસ ઉપર અક્ષિત કરવાં, ત્યારે વિષયના આલેખન માટે તે જે પદ્યનું ભરે છે તે સંકલન (Composition) કહેવાય છે.

મહાન ચિત્ર બનાવવા સારું વિષય જોડી બ્રમિકા કે જીતરતી જુમિકાને છે તે જોવાની જેટલી અગત્ય રહે છે, તેટલી જ અગત્ય રજૂ કરવા ધારેલી ચિત્રાકૃતિના સંકલન (Composition)ની હોય છે.

વિષયસંકલનના મંડળમાં મૂલિકતા (Originality) જેડે સુંદરતા (Beauty)નો વિચાર આપણે કરી ગયા.

મહાન કહેવાય એવી કલાકૃતિમાં સૌદર્ય કાંઈ આપમેળે આવી વસતું નથી. એ ત્યાં વિરાજે તેનો મૂળ આધાર સંકલન ઉપર રહેલો છે.

મંકલનના દસ નિયમ

મંકલન દસ નિયમો ધરાવે છે. કાંઈને પ્રશ્ન થાય કે કલાને વળા કાયદાકલમ ને ધારાનિયમ તે શેના? કલા રચનને હોઈ નિયમોથી પર છે। પણ એ સત્ય નથી. અને જો હોય તો તે અધુરું છે. સાગરે વિશ્વનો સીધો મહાન કલાસ્વામી પરમેશ્વર પિતા પોતે પોતાના નિયમોને આધીન છે, તો કલા કે કલાકાર તેનાથી વ્યથિત હોઈ જ કેમ શકે? કાંઈ પાંચ ભત્તની સલિત કળા એના બહેનના સાધારણ નિયમોને વશવર્તી થાશે છે. ચિત્રકલા જેમ સર્વથા નિયમોથી બંધન યુક્ત નથી, તેમ તે સર્વથા નિયમોથી બંધન રહિત પાંચ નથી.

મંકલનના આ દસ મુખ્ય નિયમોને આપણે હવે વિસ્તારથી જોઈએ.

કોણ-રેખા

૧ મંકલનનો પહેલો નિયમઃ ચિત્રમંકલનમાં કોણ-રેખાઓ અને કોણસમૂહ (Angular Lines and Angular Masses) પ્રમુખ્યમાં સરખાં હોવાં ધટે. તે સાથે એમાં કાંઈક અવ્યવસ્થા પણ હોવી ધટે. કોણ-રેખાઓ આપણાં નેત્રોને આંચકા અથવા હડસેલા (Jerks) આપે છે. એમાં કોણદર્શન વિશેષ હોઈ સમગ્ર કૃતિ વિનોદ (Mirth)ની ભૂમિ જન્માવે છે.

સર્પ-રેખા

૨ લાવણ્યવંતી કૃતિના સર્જન માટે સંકલનમાં સળવળતી રેખાઓનો ઉપયોગ જરૂરી ગણાય. તે સાથે એમાં વ્યવસ્થા હોવી જોઈએ. સર્પસમી સળવળતી વક્રમય રેખાઓ આપણાં નયનોને દિલ્લોળા આપી મધુર મીઠી આનંદભૂમિ જગાડે છે, એટલે ચિત્રનું મંકલન પણ તેનું બનેલું હોતું જોઈએ.

મિનાર-રેખા

૩ ભવ્યચિત્રાકૃતિ અથવા કોઈ સ્મારકના સર્જન માટે સરખી મેરુ (Pyramidal) રેખાઓ ઉપયોગમાં લેવી. આ મિનારરેખાઓ અને તેનાથી રચાતા ભવ્ય

જતા ચિત્રાણુમય સમૂહ વિરમવકારી વિશાળનાથી નેત્રોને ભીતિપૂર્ણ અદ્ભુત આનંદથી ભરી દઈ આપણને સન્મદ કરી મેલે છે.

વિષયની એકરૂપતા

૪ વિષયની એકરૂપતા (Unity of subject) : મંકલનનો એથો નિયમ છે. જો ચિત્રાકૃતિમાં વિષયનું એકાકારપણ ભગવતું હોય તો તેમાં એકથી વધુ વિષય કે એકથી અનેક ચિત્રો ન હોવાં ધટે. કલાકાર મેનલિંગ (Manling)નું 'Passion' નામે ચિત્ર જુઓ. એને ચિત્ર કહીએ તોના કરતાં વૈચિત્ર્ય (curio) કહેવું યોગ્ય ગણાયો. એમાં લગભગ સત્તરેક જેટલી નાની નાની ચિત્રાકૃતિઓ, એકએકની પાસે અને એકએકની આગળ-પાછળ આલેખીને ભણે તેનું જંગી પ્રદર્શન જ ભર્યું છે. જોનાં આપણું મન એકાગ્ર થવાને બદલે બહુ વનવગામમાં ભૂલું પડ્યું હોય, તેમ આપણાં નેત્રો આમથી તેમ અટવાયા કરે છે, સમગ્ર દૃશ્ય અત્યંત ભીડાભીડ લાગે છે. ચિત્રનો વિષય ધાર્મિક છે. ભક્તિ-ભૂમિ પ્રકટાવવાનો આશય એની પાછળ હયાલ છે; પણ ભક્તિને બદલે તે કેવળ રમૂજ પ્રગટાવે છે. આમ એક ઉચ્ચ ઉભા વિષય, વિષયની એકરૂપતાના નિયમના અભાવને કારણે, યોગ્ય અસર ઉપજાવવામાં નિષ્ફળ ગયો છે.

અસરોનું એકીકરણ

૫ અસરોનું એકીકરણ (Concentration of Effects) : જે કલાકૃતિ આપણાં નેત્રોને તેના રસકેન્દ્ર (Central Point of Interest) લાણી દોરી ભય તે સરસ કહેવાય અને જે કલાકૃતિ આપણા મનને તેમાં કેન્દ્રિત ન કરી શકે તે સરસ ન કહેવાય. હવે ચિત્રનું જે કેન્દ્ર હોય ત્યાં અવશ્ય અસરોનું એકીકરણપણ હોય છે જ. અસરોનું એકીકરણ બન્યા વિના રસકેન્દ્ર ચિત્રમાં સ્પષ્ટ થઈ શકે નહિ. પરિણામે ચિત્રાકૃતિ વિજ્યની નીવડે નહિ. એક આખી પ્રતિમાનો ચહેરો તે એનું રસકેન્દ્ર અને સમગ્ર ચિત્રનું કેન્દ્ર તેમાં સમાયેલી બધી આકૃતિઓમાં જે પ્રધાન પાત્રાકૃતિ (Main Figure) હોય તે છે. ચિત્ર જોનાં આ પ્રધાન આકૃતિ પર નજર કરતાં જ સુઝ પ્રેક્ષકને બહુ એવું લાગે છે કે આસન્ પાસથી અને બધેથી રસ અને અસર વહીને ત્યાં જ

આપણને આધાત ન આપે તેમાં જ સમાયેલું છે. અર્થાત્ વિષમપ્રમાણતા બંન્ને વપરાતી થતે ત્યાં તેનો પણ અતિરેક થવો જોઈએ નહિ.

સંવાદ

૧૦. સરસ સંકલનનો છેલો ને દસમો નિયમ તે સંવાદ (Harmony) છે. સંવાદને લીધે સમગ્ર સંકલન, ચિત્રના બધા ભાગવિભાગ વચ્ચે એકવાકચતા સાધી શકે છે. એથી આકારોના સમૂહ, રેખાઓ, રંગો અને તેજાછાયામાં એકવાકચતા આવે છે. આથી ચિત્રમાં કોઈ પણ પ્રેક્ષકને આધાન આપતું અટકે છે. પછી લોકને ચિત્ર ગમે એટલું નમ્ર કે ઉમ્ર હોય! સંવાદને લઈને સંકલન એવું સરખું અને સરસ બનવા પામે છે કે ચિત્રમાંની પ્રત્યેક વસ્તુ તેના યોગ્ય સ્વરૂપમાં યોગ્ય સ્થળે આવે-ખાતાં ગોળી ઊઠે છે.

આ દસ નિયમોને સંકલનની દસ પ્રભુ-આજ્ઞા Commandments કહીએ તો તે અચોક્કસ નહિ ગણાય. આ નિયમો પ્રમાણે ચાલવાથી અથવા એમનો ભગ કરવાથી, કલાકૃતિ એક અથવા ક્ષુદ્ર બને. આ દસ નિયમો જેટલા સક્રિય બને તેટલું ચિત્રસંકલન મોઢક બની તેની અસર સુત્ર પ્રેક્ષકને કોઈ અવધૂનથી એવી સુખસમાધિમાં લીન કરશે. વિખ્યાત રક્ષએલ (અગબીયન ૧૪૨૩-૧૫૨૦)ની કૃતિઓ ખરેખર મહાન છે. એની સર્વશ્રેષ્ઠ કૃતિ (The Transfiguration) 'દિવ્ય સ્વરૂપાંતરને વિવેચકો' જગતનું સૌથી મહાન ચિત્ર 'The Greatest picture in the world' કહે છે, તે તેની અનેકવિધ નિયમવશાતના કારણે જોઈ (આ ચિત્ર પુરાતની લુએની આર્ટ પ્લેટમાં આવેલું છે.)

આવિષ્કરણ

ચિત્રપરીક્ષા માટે ચોક્કસલા ત્રણ મૂળ વિભાગોમાં ત્રીજો વિભાગ તે આવિષ્કરણ (Expression) છે.

અહીં લલિત કલાઓ સાધાજીવણે બે મોટા વર્ગમાં વહેંચાયેલી છે: એકમાં સુશોભનીય (Decorative Art) અને બીજા વર્ગમાં આવિષ્કરણીય (Expressive Art) કલાઓ આવેશ આવે છે. સુશોભનીય કલામાં મુખ્યત્વે દિવ્યજન્ય સૌંદર્યને આવિષ્કાર થયેલો હોય છે. આવિષ્કૃત કલામાં દિવ્યજન્ય સૌંદર્યના આવિષ્કાર

ઉપરાંત તેમાં ખ્યાલાત (ideas), ભાવ (sentiments) અને ઊર્મિઓ (feelings) નોધપાત્ર હોય છે.

ત્રણ પ્રકારનાં આવિષ્કરણ

બ્યારે કોઈ કુશળ કલાકાર કોઈ આવિષ્કરણીય કલાકૃતિ સર્જે છે ત્યારે માનવઆકૃતિઓને લગતાં ત્રણ પ્રકારનાં આવિષ્કરણ રજૂ કરવા ઉપર તે પૂરું લક્ષ આપે છે.

પ્રથમ આવિષ્કરણ

કલાકાર પ્રથમ તો (Primery Expression) ચિત્ર સંકલનમાંની પ્રત્યેક માનવઆકૃતિની ક્રિયાઓ (action) અને ઊર્મિઓને લગતાં આવિષ્કરણ વિશે વિચારશે. માનવ-આકારોનાં અંગનાં દલનચલનનું નિરૂપણ અને ઊર્મિ પ્રમાણે તેમના હાટધૂટ અને તેનો આવિષ્કાર ચિત્રમાં તે કરે છે. જો તેનાથી, કોઈ એકને બદલે બીજા કોઈ ભાવનું આલેખન થઈ બેસે તો એનું આવિષ્કરણ વ્યર્થ જાય. અહકારની લાગણી હોય. તે તિરસ્કારની નજીકનો ભાવ છે. કલાકારને ચિત્રમાં જો કેવળ અહકાર (pride) જ બનાવવો છે તો તેનો આનુગ્રીક ભાવ તિરસ્કાર (contempt) સાં અહકારના સ્થાને ગોઠવાઈ જશે ન જોઈએ. વિષય પ્રમાણે જો માત્ર અહકારદર્શન જ કરવાનું હોય તો પછી સાં અહકારનું જ નિરૂપણ કરવું થતે. આ આવિષ્કરણ નિષ્ણાપૂર્વક દર્શાવવું જોઈએ.

દ્વિતીય આવિષ્કરણ

કુશળ કલાકાર ચિત્રમાં કેવળ માનવચરોગો ઉપર જ ફક્ત ઊર્મિભાવ વ્યક્ત કરતો નથી, પરંતુ તે સિવાય પણ આખી કૃતિમાં જે ક્રિયા તથા જે વિચાર રજૂ કરવામાં આવ્યો છે તેનો આત્મ (spirit) પણ તે રજૂ કરવા મથે છે. કારણે આવિષ્કરણ કેવળ આકારો દ્વારા જ નહિ, પણ સમગ્ર ચિત્ર દ્વારા થવા પામે, તો જ ચિત્રમાં આત્મના પ્રકટ થવું છે એમ કહેવાય. Amiens (પ્રિસમાં આવેલું શહેર)ના મંત્રદાસમાં 'Penance' નામે ચિત્ર હોય. તેની પ્રત્યેક આકૃતિ જ કેવળ 'શાન્તિ'ને દર્શાવતી નથી, પણ તે આખી કૃતિ રૂઝવણમાં, તેજા-છાયામાં, આકારબાંધનાઓમાં અને શૈલીમાં પણ શાન્તિનો અનુભવ કરાવે છે. આ દ્વિતીય આવિષ્કરણ કલાકાર જ્ઞાનપૂર્વક તેમજ અજ્ઞાનપૂર્વક પણ ઉપજતી થતે.

તૃતીય આવિષ્કરણ

આ ત્રણીની વાત છે કે નિષ્ણાત કલાકાર કદી 'ઘર્ષ' અર્થ કલાકારની (પછી તે ગમે એવો મહાન કે લોકપ્રિય હોય) શૈલીનું નર્મ અનુકરણ કરતો નથી. તે પોતાના ગુરુ પામેથી શીખે છે, પણ શીખીને પોતાનું જ વ્યક્તિત્વ ચિત્ર દ્વારા પ્રકટાવે છે. પોતાના વિસિષ્ટ ગુણ અથવા પ્રકૃતિનું આવિષ્કરણ સમાનપૂર્વક નહિ, તો અમાનપૂર્વક એની કૃતિમાં પ્રકટ થવા વિના રહી શકતું નથી. જે તે ઇચ્છે તો સમાનપણે પોતાનું વ્યક્તિત્વ ચિત્રમાં કરી શકે. આમ કરવાથી તે પોતાની કૃતિમાં પોતાની સ્વભાવગત શૈલી (Temperamental Style) ને આમેલ કરી શકે છે. કલાકારો એવાં આવિષ્કરણને તૃતીય આવિષ્કરણ (Tertiary Expression) એ મનાથી ઓળખે છે. જે કલાકાર મંત્રિષ્ટ હોય તો પોતાનાં અંતરદાન (Intuition)ને વશવર્તી એવું ચિત્ર-મંકલ્પન જાણ કરશે કે તેમાંથી અન્ય કલાકારોથી તોળી પડતી ફારમ ફેલાતી જેવા મળે.

હવે આપણે આ ત્રણે આવિષ્કરણોને અનુક્રમે વિસ્તારવા વિચાર કરીએ.

‘પ્રથમ આવિષ્કરણ’: વસ્તુઓ તથા આકારો જેવાં હોય તેવાં તેનાં લક્ષણો શુદ્ધો અર્થિની રજૂઆત આ પ્રથમ આવિષ્કરણથી થાય છે. ત્યાં સમજણ ખાતર આપણે એક ઉદાહરણ આપું હવે કે ચિત્રમાં માત્ર ‘અંકકારને’ રથાને ‘તિરકાર’ ઓળખાઈ ન જાય, એની રજૂઆતમાં જે ઊર્મિદેર થાય તો વિપ્રયોગ મૂળ આકૃતિ કે પછી અન્ય આકૃતિઓ પોતાની લાક્ષણિકતા ઓછાં ખેસે ને પ્રથમ આવિષ્કરણને હાનિ પહોંચે.

મૂળ પ્રકૃતિની રજૂઆત

આપણે બીજું એક ઉદાહરણ લઈએ. રેશમનો પોતાનો એક ખાસ ‘ગુણ’ હોય છે. રેશમને રજવાની અનેક રીતો છે. અને તે રજવાની એક રીત, બીજી રીતથી કેટલી અને કેમ ભુદી પડે છે તેનું પણ વિચારણ હોય છે. ચિત્રપ્રેક્ષક તરીકે તે બધું જાણવાની આપણી પાને અપેક્ષા ગમ્મવામાં ન આવે; પણ એ રેશમની ગ્લાવટ મંમંથી આપણે એક વાતને તો જરૂર નોંધીશું કે ચિત્રમાં રેશમનો પ્રકાર ગમે એવો હોય, પરંતુ તેને

જોતાં આપણને રેશમના ખામ ગુણનો અને જો આપણે તેને સ્પર્શ કરીએ તો તે સ્પર્શાનુભવ આપણા મનને રેશમનો જ લાગવો જોઈએ. ચિત્ર જોતાં આ ‘રેશમ’ છે અને ‘જીન’ નથી એમ વર્તાઈ આવતું જોઈએ. વળી ચિત્ર મહિયું કાપ આંગળું હોય તો તે લીમટાનું નથી, એમ વિષય પ્રમાણે મુખ્ય તથા પ્રત્યેક આકૃતિનો ગુણ, જોવાયેન જાણાઈ આવે અને તેની જ અસર આપણા મન પર પડે તે આ પ્રથમાવિષ્કરણની લાક્ષણિકતા છે. ‘The Last of England’ નામે ચિત્રાકૃતિ, એ સમજવા માટે ઉત્તમ દર્શન છે. લખનારે તેને વાંદાર જોઈ જતાં કદી ધરવ ન થાય એવી એની મોહિની છે. એક નર-નારી યુગ્મ પોતાના પ્રિય દેશ ઇંગ્લેન્ડને કિનારે સ્થાને માટે છોડે છે. એમાં ઊર્મિ અને આયોગનનું એક પ્રયત્ન મિત્રણ અદ્ભુત રીતે મંવાદ પામ્યું છે. ચિત્રનું કદ છે તો નાનું, પરંતુ તે વિસ્તરપૂર્ણ છે. એની રંગાવટ ઉન્નત છે. પણ એમાં જે ખાસ નોંધવા લાયક અને નેત્ર તથા દેશમાં જડાઈ રહેલા લાયક છે તે જન-મજમિ છોડી જતાં દપતીના ચડેગ ઉપરની શાંત પણ જિંદા શોકની પ્રખર છવા છે; અને તેમના જીનના ગદ્ય ડાહ્યાઓની, જોનાંવેત આપણને ચકિત કરે તેવી, વાહ વાહના ઉદ્ગાર કરાવવા સમી આબેહુલ વસ્ત્રકુમાર છે. આવી તાદરશ વસ્ત્રકુમાર ભાગ્યે જ ઘર્ષ કલાકૃતિમાં જોવા મળશે.

શ્રી કૃષ્ણનું ચિત્ર

એક વધુ ઉદાહરણ માટે આપણે એક વિશ્વવદનીય મહાન વ્યક્તિને લઈએ. અવતારી પુરુષ અને રાજનીતિષ વ્યક્તિ તરીકે દારકાધિપતિ શ્રી કૃષ્ણને ચિત્રમાં આલેખવા હોય તો તેમનું આર્થિક અને આધ્યાત્મિક એ બન્ને રૂપ તેમાં આલેખવા જોઈએ. તો જ વ્યક્તિનાં શુદ્ધ, પ્રકૃતિ, ચારિત્રને ચિત્રમાં નિરાપૂર્વક દર્શાવી શકાય. સખેડ કહેવું પડે છે કે શ્રી કૃષ્ણનાં આ આંતર-આજ સ્વરૂપ કે ગુણ-પ્રકાર કલા દ્વારા લખવાનારો કોઈ કલાસ્વામી હજી લગી થયો નથી. આર્થિક રૂપ દર્શાવવા, છોરાળી બાળકી કે બાળકના મોહ નરમ ચહેરાળી અને આધ્યાત્મિક રૂપના ચહેરા પર સ્થાપ કહો કે (બુદ્ધ) ‘નીલા’ રંગાળી છબીઓ જ્યાં જુઓ ત્યાં નજરે ચડે છે. કોઈ કોઈ ચિત્રમાં શ્રી કૃષ્ણને અર્જુનના સારથિ તરીકે કુરુક્ષેત્રે યથ દોષાવતા દેખાડ્યા છે, પણ તે કેવળ એક રાજવી રજુવીર લેખે.

આમ આ બાજુ ઇબી-પ્રકારોમાં, ભગવાન શ્રી કૃષ્ણનાં બંને સ્વરૂપોની મૂળ પ્રકૃતિની ઓપ પ્રકટાવતું આવિષ્કરણ્ય શોધ્યું જરૂરું નથી.

૧. કાર્પિસ્ટની ઇબી

પરંતુ એ ફરિયાદ આપણા પૂરતી જ મર્યાદિત નથી. પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોએ બાઈબલની કથા પ્રમાણે ઇસુ ખ્રિસ્તની પ્રતિમાઓ અને ચિત્રો બનાવ્યાં. તેમાં જિસસના માથાના વાળ મધ્યમ લાંબા, વચ્ચેથી વહેંચાયેલા, માફકસરની લાંબી ઢાઢી, નાસિકા સીધી, નેત્રો લગભગ લાંબાં અને એમની ત્વચાનો વર્ણ ઘટ્ટ બદામી (Dark Brown) એવું વર્ણન રજૂ કર્યું છે. પણ જિસસ કાર્પિસ્ટનું ચિત્ર આલેખનાર અમેરિકી કલાકારોમાંથી માત્ર એક જ કલાસ્વામી જિસસને તેની સાચી પ્રકૃતિમાં આલેખવામાં સફળ થયો છે. આ કલાસ્વામી અન્ય કોઈ નહિ પણ મિસાનના ચિત્રાલયમાં વિરાજતા 'The Last Supper'ને પ્રસિદ્ધ સર્ગક લીઓનાર્ડ દ વૉચી છે. 'મોના લીસા'નો મહાન કૃતિના એ સર્ગક એમાં જિસસનો શારીરિક દેખાવ જ નહિ, પણ તેની જોડે જિસસનાં માનસિક અને આત્મિક બળનુ યે આવિષ્કરણ્ય કરી દેખાડ્યું છે. મેજ ઉપર, જેમ એમણે ટેકવેલા હાથ, સહેજ એક તરફ વળેલું શીર્ષ, કરણ્ય કપકારપ અસગકારક સુખ-મુદ્રા, 'હાવિ નહીં જાણું છું પણ પ્રભુ જે કરે તે ખરું'-'Thy Will be done' એવા સ્વયંક લાવ દાખવનાં, એમનાં કંઈ નીચે નમેલાં નમ્ર નેત્રો, એ બધું જિસસના આગિક અને મૌખિક સૌંદર્યનું ઘોનાક છે. ચિત્રમય પ્રેમ, દયા, હિમ્મત, આસ્થા, સહિષ્ણુતા, શ્રદ્ધા, આત્મગદગ અને દિવ્યતા ઇત્યાદિ એમના ચણ્યલક્ષણ્ય આ અમર વાક્યમાં અક્ષિત થયાં છે: 'Verily! Verily! one of you will betray me this night!' 'જરૂર-જરૂર જ તમારા પૈકી એક જણ આજ રાત્રે મને દોશે.'

મધ્યસ્થ આકૃતિનાં આકર્ષણની સાચવણી

જુદે જુદે સમયે પોનાના વખતના પ્રખ્યાત લેખાખ પાંચ કુશળ કલાકારો: Ghirlando, Raphael, Delsarto, Tintoretto અને Leonardo એ 'The last supper'ની કૃતિઓ આલેખી છે. પરંતુ

લીઓનાર્ડે સિવાય તેઓમાંના કોઈ એક પણ ચિત્રને મૂળ કથા પ્રમાણે જ લાક્ષણિક બનાવી ન શક્યું. 'Last Supper'ને નામે ધીરેન્ડોએ તથા રફાએલે જાણે એ કોઈ મહત્ત્વની ઘટના ન હોય એવું મદ અને તદ્દન સાધારણ ભોજનના પ્રયંત્રનું આલેખન કર્યું છે. બ્યારે ટિન્ડોરેટ્ટોએ તો એ ભોજન-પ્રમંગના દસ્યને ધાંધલિયું બનાવી મેચ્યું છે. ડેલસાર્ટોએ વિવનનું રહસ્ય કંઈક પકડ્યું છે ખરું, પણ કૃતિમાં તે લીઓનાર્ડોના જેવું ભાવનાગળ દેખાડી શક્યો નથી. પરંતુ લીઓનાર્ડો દ વૉચીએ જિસસનાં અગ અને શીર્ષ કાગ ક્રેલા શક્તિ અને સ્વત્વ (Personality) આલેખ્યાં છે! કાર્પિસ્ટની બંને બાજુ તેમના બાર શિષ્યો ત્રણ ત્રણના સમૂહમાં લાંબેકેલા છે, તેમની વચ્ચેવચ્ચ જિસસ વિભજેલા હોવા છતાં લીઓનાર્ડોએ કેવી સફાઈથી અને ખૂબીપૂર્વક શિષ્યો અને સ્વામીનું આલેખન કર્યું છે! સૌથી અલગ પડી જતા બધામાં નોખા તરી આવે એવા સર્વેના લક્ષ્ય-મિન્દુ સમા, ઉત્તત અને દૈવી મહાન વ્યક્તિ સમા ત્યા એ દેખાય છે. જો કે શિષ્યોનું આલેખન પણ તેમનાં ચારિત્ર પ્રમાણે વિવિધ રીતે લાક્ષણિક છે, પરંતુ ભગવાન જિસસ બધાની મધ્યમાં કેન્દ્ર જેવા સોથી વિશેષ લક્ષ્યપ્રેરક છે. જો કે પ્રેક્ષકની દષ્ટિ, મેજને જમણે છેડેથી ડાબે છેડે ફરી વળે છે, પણ પ્રેક્ષકનાં નેત્રો જિસસના મધ્યસ્થ આકાર પર જ કેન્દ્રિત થાય છે. બારે બાર શિષ્યોની વિવિધ અવસ્થિતિ અને તેમની કિલ્લ કિલ્લ સુખ-મુદ્રાને કારણે લાંબાં ચારિત્રનું વ્યક્તિત્વનું અદ્ભુત નિરૂપણ થયું છે. છતાં ઇસુના દૈવી સ્વરૂપનું અગાધ આવિષ્કરણ્ય જ એ બધાંનાં મૂળ સમુ છે. આથી આખા ચિત્રને શોભા સૌંદર્ય અને ઉદાત્ત મળી રહે છે.

સંપૂર્ણ કૃતિ

આ મહાન કૃતિ ઉપર ફરી એક દષ્ટિપાત કરીએ. ત્રણ ત્રણના ઝૂમખામાં સપ્રમાણ્ય વહેંચાર્થ ગયેલા બારે બાર શિષ્યોની મૂળ પ્રકૃતિઓ, કલાકારે એની તો રૂપરૂપ આલેખી છે કે ચિત્રની નીચે એ બાર શિષ્યોનો નામ-નિર્દેશ થયો નથી, છતાં જે વાચકો 'નવા કરાર' (New Testament)થી પરિચિત હોય તેમને પ્રત્યેક શિષ્યાકૃતિને જ્ઞાતાવેત જ તેમના નામની ઝટ ખબર પડી ગયા વિના રહે જ નહિ. પાત્રાલેખનની એ જ

વિશિષ્ટતા! એનું નામ તે આવિષ્કરણ! ચિત્રમાં સમૂહ-વહેણણી (Grouping), અનેક આકારની અંગરચિત્તિ તથા ભાવસૂચક મનિ વગેરે જોતાં આપણને એની પ્રખર અસર લાગ્યા વિના રહે જ નહિ, તેમજ આપણાથી સ્વીકાર્ય વિના આલે નહિ, કે હવે આ કૃતિમાં લગાડે ચ ઉમેરવા જેવું કે કાઢી નાખવા જેવું કલાકારે રહેવા દીધું જ નથી.

પોતપોતાના સમયમાં એ મહાન ચાર કલાકારોની કૃતિ કરતાં હીઓનાર્દો દ ચોંચીની એ જ વિષય ઉપરની કૃતિ બધાથી ચઢિયાની નીવડી, તેનું કારણ અથવા રહસ્ય સર્વે કલાકારો કરતાં હીઓનાર્દોના અધિકાર હૃદયચિકાસ અને તેના ઉચ્ચતમ આવિષ્કરણીય સામર્થ્યમાં રહ્યું છે.

સમસ્ત કૃતિનું આત્મતેજ

આ એકસ છે કે દ્વિતીય આવિષ્કરણ ચિત્રના અમુક ભાગ-વિભાગ કરતાં સમસ્ત ચિત્ર જોડે જ ખાસ મુગ્ધ ધરાવતું હોય છે. દ્વિતીય આવિષ્કરણ ચિત્ર-કૃતિના સામાન્ય વર્ણભેદને, તેના સમગ્ર ચારિત્ર્યને અને તેના આત્મતેજને પ્રસારે છે અથવા નહિ, તે કહી આપે છે. આખી કૃતિથી ઉપજેલું આ આત્મતેજ (પછી એ કૃતિ ગમે તો કાવ્ય, મંગીત, સ્થાપત્ય કે નાટ્ય વિષયક હોય) પ્રથમ દૃષ્ટિએ વર્તાઈ આવતું નથી, પણ બ્યારે આપણે લક્ષ્યપૂર્વક જોઈએ છીએ ત્યારે તેનું આંતરિક તેજ નજરે ચડે છે. કે.દા. માનવાકૃતિઓ પર હવાએયુ હિન્ન તેજ જ નહિ, પરંતુ આખી કૃતિનું આત્મતેજ, આપણને કાંઈ ઐહિક વાતાવરણથી પર અને પારલૌકિક અનુભવ કરાવે છે. આ અનુભવ દેખાય એવો નહિ, પણ સૂચનાત્મક હોય છે; અને તે ચિત્રના કાંઈ અમુક ભાગ કે આકાર દ્વારા નહિ, પણ સમસ્ત કૃતિમાંથી જ પ્રત્યક્ષ થઈ શકે છે.

દેખાડે એણું અને સૂચવે છાંતું

જેમ વિવિધ પુખ્તની નિગળી જુદી જુદી સુગંધ હોય છે, તેમ કાંઈ ચિત્રના સમગ્ર રૂપમાંથી કરજાની, પ્રેમાવસ્થાની, તો કાંઈ વાર વીરનાની અને હિન્નતાની આત્મતેજ યુક્ત સોરભ પડે છે. આ સુગંધ લેવા માટે જેમ ચિત્રાકૃતિમાં તેમ તેને જોનાર મનુષ્યના આત્મામાં એ કાંઈ કાવ્યમય, મંગીતમય, પ્રેમમય એવી આત્મચત સુગંધ હોવી જોઈએ. વર્ણવે કે દેખાડે એણું, પણ વિશેષ

સૂચવે એવી શક્તિને ધરાવતા કલાભિજ્ઞોની કૃતિઓની કીમતી મિથાસ તે આ દ્વિતીય આવિષ્કરણ છે.

તૃતીય આવિષ્કરણ—‘વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્ય’ની ચર્ચા

હવે આપણે ત્રીજા પ્રકારના આવિષ્કરણ વિશે જોઈએ. પ્રથમ આવિષ્કરણમાં ચિત્રની મૂળ આકૃતિનાં અને અન્ય આકૃતિઓનાં છૂટાછૂટાં ચારિત્ર્યની વાત કરી હતી. દ્વિતીય આવિષ્કરણનો મર્મંધ સમગ્ર ચિત્રના આત્મ-તેજ જોડે જોયો, પરંતુ ‘Teritiary Expression’ ‘તૃતીય આવિષ્કરણ’નો મર્મંધ ખુદ ચિત્રકારના ચારિત્ર્ય અને વ્યક્તિત્વ સાથે હોય છે. આ વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યના પ્રશ્ન વિશે આપણે વિચારથી વિચારતું જોઈએ. કલાકારના વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય સામે અને તેના એ અધિકાર વિષે સવાલ ઊઠી શકે જ નહિ, કારણ વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય બંધી મહાન કલાઓના અભિલ કાર્યકર તેમજ અભિલ પ્રદેશ સમું છે. ‘The Last Supper’ ચિત્રનું જ ઉદાહરણ ફરી લઈએ. ધારો કે એક ફેરોમાર્કર, ૧૭ (તેર) વ્યક્તિઓને, એક મોટા ખંડમાં મેજ પાસે બેસાડીને ‘Last Supper’ના જેવું જ બરાબર ફેરોમાં ઝીલે. એ ફેરો ગમે એવો રસમય બને, છતાં મૂળ ચિત્રના જેટલી રસાત્મકતા, આવિષ્કરણ કાળે જેવી જોઈએ એવી, પૂરતી થઈ પડે નહિ. એ ફેરોમાઢીથી બનેલી કૃતિ હોઈ, એમાં જે માનવજાતું જોઈએ તેની તો જીજ્ઞાસા હોવાની જ. એ ફેરોકૃતિમાં, કલાકારની વ્યક્તિગત શુદ્ધિમત્તા તેમજ જીર્મિ-ઓ એવા અને એટલાં ત્રિમાન થયેલાં હોતાં નથી, જે વડે વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્યને વ્યક્ત કરતું આવિષ્કરણ તેમાં જન્મી શકે. ચિત્ર ચીતરતાં જેટલી વ્યક્તિગત શુદ્ધિ અને વ્યક્તિમત જીર્મિ ચિત્રકારના મનમાથી અને હૃદયમાંથી સ્ફુરે છે, તેની અને તેટલી એકાદ ફેરો પાડતાં ફેરોમાર્કરના મનમાથી કે હૃદયમાંથી પ્રસારે એ અર્ગંભવિત છે. પરંતુ ફેરોને બદલે ચિત્ર આલેખવા ધારેલું ‘The Last Supper’, ઉપર જન્મ્યાવ્યા પ્રમાણેનું એક ‘વ્યક્તિત્વ-પૂર્ણ-આવિષ્કરણીય’ ચિત્ર તો અવશ્ય બની શકે, જો તે ખરેખરા કુશળ ચિત્રકારથી આલેખાવાનું હોય તો.

સર્જનાત્મક વ્યક્તિત્વ

અહીં ચિત્રકારના વ્યક્તિગત કીસલ્પની વાત કરી. આપણે હસ્તકીસલ્પ (Craftmanship) વિશે ઉલેખ

કરતા નથી, પરંતુ ખાસ કરી તેના સર્જના મક વ્યક્તિત્વને લક્ષમાં રાખી વિચાર કરીએ છીએ એ સર્જના મક વ્યક્તિત્વ, આપણને સરસ અને શ્રદ્ધ કવિઓના રસપૂર્ણ ઉદ્વેગ કાવ્યોમાંથી સાપડે છે, તેવા પ્રકારનું હોય છે.

એક વાત તો સહેજે સમજી શકીએ એમ છે કે પ્રેક્ષક ચિન્તે જોતાવેંત જ કાંઈ તેની સર્જનશક્તિને, તેના આવિષ્કરણને કે તેના કર્તા કલાકારના ચારિત્રને વિચાર કરવા બેસી જતા નથી. પ્રથમ તો નજર સામે પડેલી કૃતિ એમને ગમે, પછી જ તે વિષે એ અનેક વિચાર ઉપયુક્ત કરે છે, અને તેના ભોક્તા તેઓ બને છે. પછી જોડની એ પ્રેક્ષકની મુશ્કેલી અને સમજદારી તે પ્રમાણે તેઓ ઉપર કહેલી વાતોનો કાંઈક વિચાર કરી શકે છૂંકમાં, પ્રથમ ચિન્ત પ્રેક્ષકને આકર્ષે છે અને પછી તેઓ ચિન્તો મર્મ પકડવા મથે છે ત્યારે પ્રેક્ષક, કૃતિ ઉપરથી તેના કર્તાને જાણવા પ્રેરાય છે, એટલે કર્તાની શક્તિનો, તેના ચારિત્રનો, તેના વ્યક્તિત્વનો, કર્તાની અજ્ઞાન ઢગ, અને એ ઢગ પ્રધનું અનુભવ છે કે મૌલિક છે તેનો પણ હેતુ વિચાર કરે છે.

તૃતીય આવિષ્કરણના ત્રણ મોટા શત્રુ

તૃતીય આવિષ્કરણ સર્વાંશે કલાકારના વ્યક્તિત્વ પર અવનબિન છે, પરંતુ કલાકારનું આ વ્યક્તિત્વ તેના ત્રણ મોટા શત્રુઓ સામે રક્ષણ પામે છે હોય નોંધએ એ ત્રણ રિપુઓ તે અનુક્રમે ૧-અગ્રપ્રવેશ (Obtrusion), ૨-અત્યોક્તિ અને ૩-અનીતિ છે.

બળપ્રવેશ (Obtrusion) એ સંસ્કારી સમીક્ષક છે એનો અર્થ વિના કારણે અથવા ચિરંજીવીથી કલા વચ્ચે માથું મારતું એવા થાય છે જ્યાં લાગણી બોલીએ તો બળપ્રવેશ એટલે ‘ધુસલિયાપણું’ એવો અર્થ થાય. ‘કલાકારનો પોતાના વ્યક્તિત્વ અંગેનો બળપ્રવેશ’ એનો ભાવ, તે પોતાની કૃતિમાં પોતાના વ્યક્તિત્વને સહનવા પૂરક દાખલ કરી દેવા વિષેનો છે. કલાકારની કૃતિમાં તેનું સ્વત્વ કે વ્યક્તિત્વ પ્રવેશવા વિના રહે જ નહિ તે પોતે નિજને પોતાની કૃતિથી અગમ અને અલિપ્ત ગણી શકે નહિ, પરંતુ પોતાની કૃતિમાં થતો વ્યક્તિત્વ પ્રવેશ ધુસલિયા અથવા સ્પષ્ટ થઈ જાય એવો ન હોય એની એણે સમગ્ર રાખી નોંધએ વાતાવેષક પોતાની

કૃતિમાં દાખલ થવા વિના રહેતો નથી, પણ તે જમ અભાનપણે (unconsciously) તેમાં પ્રવેશે છે અથવા બળજોરીથી પ્રવેશતો નથી, તેમ ચિન્તારે પણ ચિત્રમાં પોતાના વ્યક્તિત્વને મોટે ભાગે અજાણતા પ્રવેશ થતા દેડું જોઈએ આપણે અભિનૈતાનું ઉદાહરણ લઈએ તો તે ‘કલાકાર-અભિનયકાર’ હોય છે તો આપણે તેના અભિનય એના, નોંધ શકીએ છીએ કે તે, અભિનય કરતો હોવા છતાં અભિનય કરતો હોય એવું લાગતું કે દેખાતું નથી કલાકાર બ્યારે પોતાના અભિનયમાં સફળ બિતરે ત્યારે તેના અભિનય સ્પષ્ટ રીતે અભિનય તરીકે પ્રેક્ષકનું લક્ષ દોગતો નથી આપના જ માટે ‘અવહાર પયોગી અભિનય’ના પુષ્પકમાં આ લેખકે એક ચખરા કિયું મૂક્યું હતું કે ‘બ્યારે પાન જીવતું બને છે ત્યારે અભિનય ચતુ પામે છે’ તેનું કારણ એ જ કે તે વેગા એ કુશળ ન ‘હું અભિનય કરું છું’ એવા ભાનમાંથી બહુધા મુક્ત થઈ ગયો હોય છે બીજા શબ્દોમાં બોલીએ તો એ અભિનયમાં એના વ્યક્તિત્વનો બળ પ્રવેશ હોતો નથી જમ અભિનય વિષે, તેમ ચિત્રાકૃતિમાં ચિત્રકારની જે અજ્ઞાનની સ્વાભાવિકતા આપમેળે આવે છે તેનું કારણ પણ આ જ છે.

અત્યોક્તિ

પ્રત્યેક કલામાં, ઘટે ત્યાં અમુક અંગે અત્યોક્તિની આવશ્યકતાનો પ્રધર્મ અસ્વીકાર થઈ શકે એમ નથી પરંતુ એ અત્યોક્તિ વધુ પડતી ન હોવી નોંધએ, કારણ વધુ પડતી અત્યોક્તિ ચિત્રાકૃતિના સૌંદર્યને હાનિ પહોંચાડે છે.

અનીતિ

પેલો પુરાણે વિવાદાર્પક પ્રશ્ન ‘કલાને નીતિ-અનીતિ સાથે શું લાગે વળગે’ તે અંગે વિસ્તૃત ચર્ચાને આવકાશ આપે એમ છે. પ્રધર્મ પણ કલાકૃતિ કે ચિત્રાકૃતિ વિષે નીતિ અને અનીતિ તે શું, તેની લાખીટૂંકા કર્યા વિના, જે ચિત્ર આપણને ઈશ્વર લાણી લઈ જવામાં વત કે જોઈ અંશે કામ લાગે અથવા ચિન્તપ્રેક્ષકના અંતરમાં રહેતા ઐશ્વર્યને આજ જોડા પ્રમાણમાં બગાડી બચાવ કરે (પછી તે ચિત્રપ્રકારના પાત્રો વસ્તુસંબંધિત હોય કે વસ્તુસંબંધિત હોય, તો પણ) તે અનીતિપ્રદ ચિન્ત છે એમ ન કહી શકાય, અને તેને અનીતિપ્રદશક કે અનીતિ ઉત્તરજની ઉપમા આપી ન શકાય.

ગાંધીજી શું કહે છે ?

સુંદર માનવરેહને આલેખતી સૂચક નમ્રતા બે પ્રકારની હોય છે: એક એવી સૂચક કે મન ઉપર માફી અસર લાવે, અને બીજી મનને સાચા સંદર્ભનું દિવ્ય ભાન કરાવે તેવી. બંન્ને સૂચનો ન કરે, પણ વિવિધ અને વસ્તુ અનુસાર દિવ્ય આહ્વાદ આપે એવાં ઓછાંવધનાં નમ્રાકૃતિ ચિત્રો કલાકૃતિઓ લેખે, શું પશ્ચિમમાં કે શું પૂર્વમાં, પરાપૂર્વથી યોગ્ય અને આવરણ લેખનાં આવ્યાં છે—લેખાય છે—લેખાનાં રહેશે. અગ્રંથા અને વેટિકનમાંની અનેક પ્રખ્યાત કલાકૃતિઓ ખીમ પ્રકારની હોવા છતાં, તે તેના વિષય અને વસ્તુ અનુસાર પૌરાણિક ને ધાર્મિક કહેવાય છે, એટલું જ નહિ પણ તેની પાછળ તેના બનાવનાર કલાકારનું જે શુદ્ધ માનસ હોય છે, અને તે શુદ્ધ માનસને લખેને જે ચિત્રો મુચ્ચત્તાત્મક હોય છે, તેમને નીતિમાન જ લેખી શકાય. દિવ્યજ્ઞતા અને મંપૂર્ણતાના નમૂના સમી ગણ્યાની જગત્પ્રસિદ્ધ કલાકારોની આવી નમ્રાકૃતિઓને આપણે કેમ કરી ‘અનીતિ ઉત્તેજક’ કહી શકાએ? ગાંધીજી જેવા સર્વશ્રેષ્ઠ નીતિમાન પુરુષે પણ, આત્માને જગતે એવી દિવ્ય નમ્રતાનો કદી યે વિરોધ કર્યો નથી. બારમા ‘યુગરતી સાહિત્ય પરિષદ મંમેલન’ના પ્રમુખપરથી લાપણ કરતાં એમણે નીચલા વિચાર રજૂ કર્યા હતા: ‘એકર મામાં એ એક ચિત્ર જોએલું, જે જોતાં કાદરિતું ચિત્ર પણ હું બૂલી ગયો. ત્યાંના પ્રાચીન મંદિરમાં નમ્રાવસ્થામાં બેઠેલી એક બાળાનું એ ચિત્ર હતું. એ નમ્રબાળા આકુળબાકુળ હતી. એ ચિત્ર નહિ, પણ સાક્ષાત્ રંભા હોય તેમ જણાતું હતું. એના પગમાં અંગૂઠે વીંછી હતી. બાળા વરો આમતેમ ત્રોડી રહી છે. એ વીંછી જોઈ હું સમજી ગયો કે એ સાક્ષાત્ કમલેવના હતા. વીંછી હાલે પોતાનો વિજય થયેલો માને, પણ એ બાળાએ આખરે એને પોતાની પાસેથી ખખેરી કાઢ્યો છે એમ હું ચેતી શક્યો. કળાને જીવંતી બોલી બતાવવાની જરૂર નથી.’

સારાંશ: જેઓ સમગ્રજ્ઞ છે—અને નીતિયાહક છે તેઓ કશું કલા વિના કલા અને કલાના નીતિમાન કે અનીતિમાન પ્રકારને વર્તી શકે છે, સમજી શકે છે. નમ્રતા જતે અને મૂળે પ્રણી આપેલી અને બનાવેલી

એક સુંદર ચીજ ગણાય એ તેઓ સમજે છે. કળા-કારોએ અને પ્રેક્ષકોએ તેને પોતાની હલકી અથવા ઉચ્ચ હૃદ્દિ પ્રમાણે જાણ કરી છે, અથવા ઇશ્વરના તેજ જોવી અંધર્ધર્મ બનાવી છે. તાત્પર્ય એટલું જ કે કુદરતની સામે આંખ બંધ કરી ન શકાય, પણ વિવેકપુરુષર તેની ચૂંટણી કરી શકાય.

નમ્રાકૃતિચિત્ર અને ચોખલિયા વૃત્તિ

હવે ધારો કે ચોખલિયા વૃત્તિની કાંઈક વ્યક્તિઓ આ બેઝરની કે અગ્રંથા કે વેટિકનની જગત્પ્રસિદ્ધ ચિત્રાકૃતિઓને ‘નમ્રતાના દોષ’માંથી બચાવવા કાળે ‘ઉદાર’ બની, ચિત્રોમાંની નમ્રતા દાંતવા (એટલે કે ‘નીતિનું રક્ષણ’ કરવા) કાંઈ આજના ચિત્રકાર (અલગત, કુશળ ચિત્રકાર)ને શકી, તેને એ કામ સોંપે તો તેનું પરિણામ શું આવે? પરિણામ અશુભ તથા હાનિકારક આવે. કળાની આગલી તથા હાલની બે શૈલીઓનું અમંગલ મિશ્રણ મૂળકૃતિમાં લંઘાય પાડે; પ્રાચીન રેખાંકનથી તે વિભિન્ન સ્પષ્ટપણે તરી આવે, જૂના અસલી રંગો સાથે નવા નક્લી રંગોને અણુગમતો વિરોધ નેત્રોને કનડે, એટલું જ નહિ પણ આ પ્રાચીન પૌરાણિક ધાર્મિક ચિત્રોને ગર્ભિત મર્મ અને એવાં ચિત્ર બનાવવાનો સાચો ઉદ્દેશ, નમ્રતાને ‘દાંતવાના’ નવા ફેરફારથી સાવ માર્યો જાય. ખાસ કરીને ધાર્મિક તથા પૌરાણિક રૂપક ચિત્રોમાંની નમ્રતામાં કાંઈ યાનસૂચક, નીતિસૂચક સ્વરૂપ હોય છે. તેની પાછળ ફિલસૂફીને કે કવિને હાજર એવી અનેરી અસાધ્યગુણ કલ્પના હોય છે. માટે એ સર્વનો સર્વનાશ થાય એવો ‘નીતિરક્ષક’ ફેરફાર એ તો અપરાધ જ લેખાય. આવો અપરાધ તો એ ચિત્રોના મૂળ કર્તાઓના આત્માને કષાતનારો અને કળાપ્રિય જનનાનાં હૃદયને ચીરી નાખનારો થઈ પડે. જો કાંઈ, નમ્રતાને વસ્ત્રથી દાંકીને કલાના અમર નમૂના સમાન પ્રખ્યાત ચિત્રોમાં આવો કલાકીન ધાનક ફેરફાર આવે તો તે ચિત્રો પોતાનો સુંદર મર્મ અને મૂલ્ય ખોઈ બેસે. આવો ફેરફાર લાવવાથી અગ્રંથા, વેટિકન કે પછી પૂર્વ અને પશ્ચિમનાં મહાન ચિત્રાલયો ‘પવિત્ર નથી’ તે ‘પવિત્ર’ બની જશે અને ચિત્રપ્રેક્ષકોનાં નળણા મનનું બસ બધું રક્ષણ થઈ જશે એવું ધારણું, જેટલું અવિચારી તેટલું જ અનુચિત છે. વિવિધ કે કથાની અસંલિપ્તતાને બૂલીને, પ્રાચીન વસ્ત્ર-

પરિધાનની ખરી પ્રણાલીને તજીને, ઇતિહાસને ચૂકીને, 'નીતિ ભળવથી', જ્યાં જરૂર ન હોય ત્યાં પણ નમનાને ખાતર જ નમતાનો બહિષ્કાર કરવો એ મીતિધર્મ નથી કે નથી કલાધર્મ. જે ચિત્રકાર આટલું બરાબર સમજે છે તે ચિત્રકારને નિમ્નતા સ્થિતિત્વને બહેર કરનારા આ 'તૃતીય આવિષ્કાર'ને ઓંનીતિ સાથે રક્ષણ આપવાની સાચી જ જરૂર રહે.

‘કલા ખાતર કલા’

પરંતુ, ચિત્રકારનું વિદ્યુત માનસ બહેર કરતું વ્યક્તિત્વ, જ્યારે તેની કૃતિમાં પ્રવેશ ત્યારે અચિત, તૃતીય આવિષ્કાર, પરિભલ પ્રચારવાને બદલે દુર્બલ ફેલાવનારું અને એમાં શક નહિ. પ્રેક્ષકના અંધધર્મે હાનિ પહોંચાડે એવી કૃતિને અનીતિમાન ગણવાની જો કોઈ ચિત્રકાર કે પ્રેક્ષક ના પાડે, ‘કલાને ખાતર કલા’ને નામે તેનો બચાવ કરે, તો માની લેતું કે તે કલાનો બચાવ કરવાને બદલે પોતાના વિદ્યુત માનસનો બચાવ કરવાનો જ પ્રયાસ કરે છે. તે કહે છે: “નીતિ-અનીતિનો સવાલ મનુષ્યના મનને અવલમ્બીને મહેલો છે. નીતિ-અનીતિ ચિત્રકલા વિષે હોઈ શકતી નથી. કોઈ પણ કલામય આકૃતિને કે ચિત્રને ‘નીતિમાન’ કે ‘અનીતિમાન’ એવું ‘લેખન’ લગાડવાની અગત્ય નથી. અમે ચિત્રમાં દાખવેલું સત્ય તમે વિદ્યુત કહો, એટલું તમારું મન મદું. એમ તો જનતામાં એવા ઘણા ય પ્રેક્ષક પડ્યા છે જેઓ અંધધર્મ ઉત્પાદક નમા-કૃતિઓ જોઈને પણ મનને બ્રજ કરે છે. એટલે કલાયુક્ત ચિત્રના દર્શન ઉપરથી પ્રેક્ષક આવાં કે તેવાં સૂચન મેળવી રહે તો તેમાં ચિત્રનો કે ચિત્ર બનાવનારનો વાક કાઢવો વાજબી નથી,” વગેરે.

કલાનો માનવતા અને દિવ્યતા સાથેનો સંબંધ

આ ચાતુરીપૂર્ણ તકરારનો ઉત્તર એક જ વાક્યથી આપી શકાય કે જેમ એક પક્ષે નિર્દોષ ચિત્રમાંથી પણ મઠી છાપ ઝીલનાર મનના પ્રેક્ષકો આપણને ન જોઈએ, તેમ બીજી બાજુએ અશ્લીલ ચિત્રો વડે આપણા મન ઉપર માઠી છાપ પાડે એવી દિવ્યતા વિનાની વારસવિક્રાને અને કલાને દર્શાવનાર ચિત્રકારોની પણ આપણને જરૂર નથી. જે ચિત્રકારો ત્યાં પ્રેક્ષકો ‘કલાને ખાતર કલા’ના સૂચનો દહેરા નોરગોરથી પાડે છે તેમને આપણે

નમ્રતાપૂર્વક પૂછીએ કે: ‘જે કલાને ખાતર કલા હોય તો શું માનવતાને ખાતર કલા નહિ? નમતા, વારસ-વિક્રા, સુંદરતા એ જ ત્રણેનો વિચાર કલા વિષે કરવામાં આવે તો દિવ્યતાનો નહિ? માનવતા અને જનતાનો નહિ? સુંદરતા અને વારસવિક્રા ચિત્રમાં લાપ્તી હોય તો તે મોઢક, પણ છાપી ન હોવી જોઈએ-કોઈ મોઢક ગંભીર પાછળ કામાસક્ત આત્મબ્રજ કેમ છુપાએલી હોય તેની છાપ પ્રેક્ષકના મન ઉપર ન પડતી જોઈએ; અને ચિત્રમાં નમતા આશુચી હોય તો એવી હોતી ઘટે કે તે જોતાં, જોનારા નમતાને પણ પિસરી ભવ. જે નમા-કૃતિમાં ખુશ્લી કે છુપાએલી અશ્લીલતા (Vulgarity) હોય, જે નમ કલાકૃતિમાં સહભાવના, ઉચ્ચ આશય, કોઈ કાવ્યમય-આદર્શ-નત્વ ન હોય, જેમાં દિવ્યતાનો ચક્ર પ્રકાશ ન હોય, તેવાં ગંદાં સૂચનો ઉપજાવવાની ખાસિયત ધરાવનાં ચિત્રો આલેખી, પછી જાણે પોતાને પ્રેક્ષક જોડે કોઈ મંત્રણ જ ન હોય, પોતાની કૃતિને જોનાર અને તેની માનવતા જોડે કોઈ લેવાદેવા જ ન હોય તેમ ‘કલાકાર’ તરીકે એ બધાંથી પોતાને અલગ ગણી-ગણાવી ‘કલાને ખાતર કલા’ના સૂચને ચિત્રકારે પોતાના બચાવમાં લેવું એ જોટલું અયોગ્ય તેટલું જ ખેદ ઉપજાવનારું છે.

વિષયની ઉચ્ચ અને ઊતરતી કક્ષા

કેટલાક કલાકારો અને પ્રેક્ષકો પણ જ્યારે એમ મર્વપૂર્વક કહે કે ‘કલાધર્મ પ્રમાણે અમારે કોઈ વિષયની ઉચ્ચ કે નીચ કક્ષા જોવાની હોય જ નહિ;’ ત્યારે, મંડારમાં સમાજ વચ્ચે તેમના મંખાબંધ વહેવારમાં ઉચ્ચતા-નીચતાનો વિચાર પણ તેમને કરવાનો રહે છે, એ હકીકત તેઓ જુની જ ન હોય છે. જે નિજના ઓ કે મનનોમાં ઉચ્ચતા હોય, તો તે જોઈ તેનો તેઓ સ્વીકાર કરે છે, તેને વખાણે છે, તેની વાડવાડ પણ પોકરવે છે. પરંતુ જે પોતાની પત્નીમાં કે મંત્રિતિમાં નીચતાના અંશો હોય તો તેઓ તેનાથી અજાણ રહી શકતા નથી, તેને સાંખી શકતા નથી, અને તેમની નીચતાના છાંટા પોતાને અને આસપાસનાંઓને ઊડશે એનો તેમને ખ્યાલ હોય છે જ. એનો ભય તેમને રહે છે અને એ ભયનું નિવારણ કરવા તેઓ ઉચ્ચક પણ બને છે. તો પછી, આપણે એ કલાકારોને નમ્રપણે પૂછીશું



જાનો કેવિ યોગે લાગત સહિયક દનિક જ્વલતિય

ચિત્ર ર રતિ કર ર વળ

મસાગનુભવ આજ્ઞા પીત્ત ર દ અખા ૧ ચ ૩ ઝમોદા ન ખ્યાની માલ્ય મો દ્ય





पुनरागमन उपरान्त विन विनकार सा. चोटी



राष्ट्रवादी नवी (५३)। २०१३ ए. २०१३ वि. २०१३ २०१३ २०१३ २०१३

(५३) २०१३ २०१३ २०१३



ਐਂਪਲੂ ਐਂਡ ਪ੍ਰਿੰਟਰ ਦਫ਼ਤਰਿ (ਬਿਨ ਬਿਨਕਾਰ: ਡੇਲਿਸ਼ਾ, ਲੁਧਿਆਣਾ ਪਾਕਿਸਤਾਨ)

(ਨਿਰਮਲ ਪ੍ਰਿੰਟਰ)



ઉલ્લાસી રૂપનિશ ચિત્રક ર ગરિરે એ આ જ વિષયના કેટલાક ચિત્રે દોઢ ઇંચેમાનુ એક અર્ધો અંધુ છે
 રેખાકન અને ૫ ત્રાસેખન તથા પીછીની સમજતા મટે મ્યુરિયો બણીતો છે



કર્ણ અને સુગ્રીવ પૂર્ણ છાયાચિત્ર ચિત્રકાર: કમુભાઈ દેસાઈ (જુઓ પૃ ૧૦૦)



મિસ્ત્રીના કોટીના

નાનુંકે રૂપાખર તથા વિરુદ્ધ રૂપાઓ દર્શાવતુ મહાન વિરુદ્ધ
રૂપાઓનું પ્રત્યાપ્ત ચિત્ર જુઓ પૃ ૬૫

(બાળ્યમાં) ઇસુ દિવ્ય સ્વરૂપાંતરે ચિત્રકાર રૂપાઓ
આ કલાકૃતિને 'જ્વાળના સરખી મહાન ચિત્ર' જે પ્રધાન તત્ત્વો
સંભારે છે એમાં કદાચ નીચાલે ઉપરાંત કૃતિત કલાવના બ મતા અને
સવાઈની વિશેષતા ખૂબ જ આકર્ષક છે જુઓ પૃ ૧૧૮ (વેડિકન)





ગોના લિસાનુ અશ્રમ રિમત લુચો પૃ ૩૨

(લન-ગેરીસ)

ચિત્રકાર લીએ નાર્દા દ વિચીત્ર આ ચિત્ર ઉમેશને મારે ચિત્રસુંદરો ચર્ચારપદ વિષય બની રહ્યો છે

ଏ ପୂର୍ବ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଶିଳ୍ପୀ ଶ୍ରୀମତୀ
 ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ
 ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ ଶ୍ରୀମତୀ





ધુ લારટ સપર શીઓનાદો દ વિન્ચી ધ લારટ સપરવાળી બધી ફિતિઓમાં સરંથી ચડિયાતું પ્રભાવશાળી સાદુ છતાં સૌથી સરસ ચિત્ર.
(રીફ્રેશરી આપ સાન્ડા માસ્કા દ લા ગેચી-મિલાન) જીએ પુ. ૧૧૬



રેનિસાના બાળ સંતને જિનેવીએવની આશિષ
(ચિત્રકાર: કેવાનિસ)

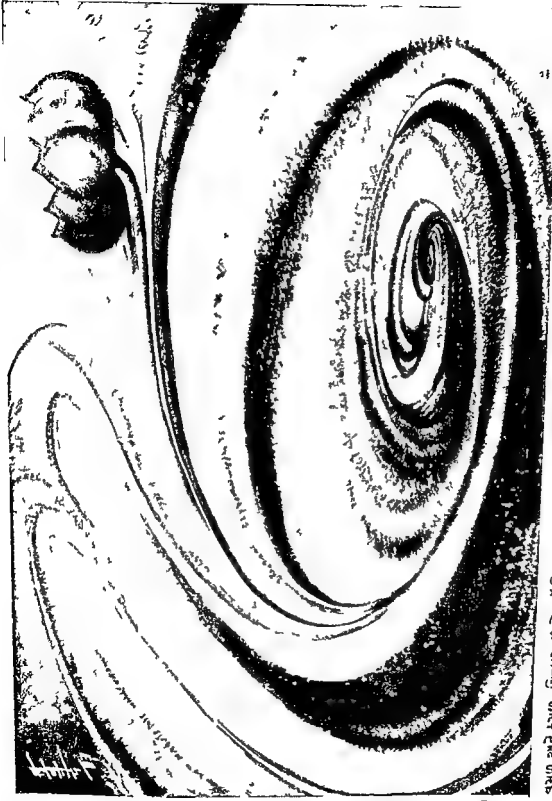
આ ચિત્રની બે વિશિષ્ટતાઓ છે.
એમાં તેજ અને છાયાની મુસબતી દેખાડાઈ છે,
તદુપરાંત એમાં દર્શાવેલી સર્વે બક્રીઓની
પ્રસંગાનુસાર દગ્ગબધી, ખાસ કરી પ્રત્યેકના
વિધવિધ મુખભાવથી ચિત્ર ખરે જ આવી
અસ્પીય(expressive) થયા પામ્યું ॥



ધ લાર્ડે સપર ચિત્તાર રક્ષિત શલ્કગારદર્શી ખરૂં મલ્લ નાટકીય વસ્ત્રમાં સાવ મે શુ ચિત્ર લીઝીનાર્દોની રૂતિ નેડે
સરખાવતા મલ્લ ઓર્ડ્ર પ્રભાવશાળી



ગંગા-પશુના—સપ્ત-કિલ્લીના વિચિત્ર યાત્રા અને ચિત્રો ઉપલવવામાં હવે દેસાઈની એક લાક્ષણિકતા છે. ગંગા અને ચમુનાના સેત્રમ આગળ ગંગાનાં ચેત નીર અને ચમુનાનાં કાલવેદાળાયા નીર મળે છે ત્યાં થોડે સુધી બેઠી પ્રવાહો એકબીજામાં ધસાતા મળતા રમક દેખાય છે. બહુ સિમાલયની પુત્રીજા બંને બંદેનાં થણે કાળે મળી દેાય અને પ્રેમના ઉમળામાં રમી રહી દોષ એવી, એક સેત અને એક કોઈ રથામલવન વાગુચલરી પ્રવાહના મદે બેઠળતી લેટ લાક રહી ન દોષા કલાકારને કુદરતના મરુઓમાં થ ઇવનના બાવે આણેખવાની કેવી જોઈ મરુ-આવે છે તેનું આ સુદર દરખાંત છે.



વચન અને કમળ ચિત્રકાર શ્રી જીવન મુલિકાલ

રમ અને વળાકારમય રેખાના મેળોગમીથી નિષ્પન્નવેલું મુદ્રર ચિત્ર

કે શા માટે તેમણે પોતાની કલાકૃતિ વિષે પ્રત્યુત ઉચ્ચતા અને નીચતાની વિચારણા તથા જવાબદારી ન અંકારની? અધમ સ્ત્રી કે પત્ની કરતાં શું અધમ ચિત્રની ખગળી ઓછી છે?

રમણીઓ અને ચિત્રાકૃતિઓ

આપણે એક વિશેષ ઉદાહરણ લઈ આ 'કલા ખાતર કલા'ના એકપક્ષી દાનિકારક સૂત્રની પોષણતા ભેદ લઈએ. રમણીઓ પેટે કલાકૃતિઓને પણ ત્રણ વર્ગમાં વહેંચી શકાય: (૧) જેઓ પુરપોને પ્રેરણાનાં પાન કળતી તેમને ઉત્તમ પથે ચલાવી, કીચડમાંથી બહાર દાઢી શુદ્ધ વાતાવરણમાં ઇલાવા કરે છે. (૨) જેઓ પુરપોને નર્કચાતનાં અનુભવ કરાવે છે. (૩) જેઓ, માત્ર નામંત્રી જ સ્ત્રીઓ છે. આ ત્રયમાનો પ્રદેસો વર્ગ પૂર્ણ છે, ખીન્ને વર્ગ સમાજ માટે લયકર્તા હોઈ અનિચ્છનીય છે, ત્રીજા વર્ગ પ્રત્યે નિરપ્રજ્ઞતા દાખવવી યોગ્ય છે. ચિત્રો પણ તેમના પ્રકાર પ્રમાણે રમણીઓ માફક પ્રેક્ષક પ્રત્યે આ ત્રણે પ્રકારે વર્તે છે. ભલે સસ્સ આયોગન હોય અને દેખાવમાં ચિત્ર સુંદર હોય, પણ જો તે સુરચિત્ત (Good Taste) ન હોય, તેમાં વિપયની સુરચિ ન હોય, અને ભાવનાવિપયક સુરચિ ય ન હોય તો ખજી ચિત્રનુ તાદૃશ્ય સંદર્ભ શા કામનું? તો પછી 'કલા ખાતર કલા' એ વિધાનની સાર્થકતા ચે શી?

ચિત્રકાર કેવો હોય

વિચાર કરો: ચિત્રકાર તે કણ? એનો દરજ્જો શો? એનું મહત્ત્વ અને ઐશ્વર્ય કેવાં? 'શતદલ'નાં કવિતાં ઇન્દુલાસ ગાંધીની અત્યંત સુંદર, સમોદ પેકિટોમાં ચિત્રકારને નીચે મુજબ મંજીર છે:

‘તું દહિતો વિજેતા, તનુ પ્રગતિનો-વિશ્વ-

સૌન્દર્યોષ્ઠું

તાગ શાસે કલાનું ભંખણું, મુસળા સાધના

નિલમંજી;

તું કાવ્યાત્મા, પથિક પણ તું કલ્પનાનો, પવિત્ર માળે તારું બિંધુ, સુરચિની રમેવાળી તારી.’

ચિત્રકાર એવો હોય છે-બહે હોવા ઘટે. આનાથી સરસ અને આનાથી સાચી બીજી કોઈ વ્યાખ્યા ચિત્રકારની હોઈ શકે નહિ. હવે ભૂઓ, કે આટઆટલી રચુ-લાયકાત ધરાવવાવાળા ચિત્રકાર સાથે નમળાં કે મદાં સૂચનોવાળી કૃતિને મંપક હોઈ શકે ખરો?

સર્વે કલાકૃતિઓનું સત્ત્વ

જો ચિત્રકાર 'કલા'ના નામે અને વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યના નામે હલકી ભાવના જમાડનારી અશ્લીલ ચિત્રાકૃતિઓ આલેએ તો તે કૃતિઓ અનીતિમાન જ કહેવાય. એવા ચિત્રકારે 'કલાકાર'નું નામ પણ ન જાળે. એવા ચિત્રકારના વ્યક્તિત્વ ભેડે મંથપ ધરાવતું, એનાથી બિપજનું એનું તૃતીય આવિષ્કરણ (Tertiary Expression) વિશુદ્ધ પ્રકારનું કદી બિપજ જ ન શકે. હાલમાં ગુલાબની સુગંધ કઈ રીતે આવી શકે? ચિત્રકારનું આદ્ય આવિષ્કરણ અને 'તેનું' દ્વિતીય આવિષ્કરણ ગમે એવું યોગ્ય અને સરસ હોય, પણ જો તેનું આ તૃતીય આવિષ્કરણ અશુદ્ધ પ્રકારનું હોય તો એ કૃતિમાં, આયોજનનું સૌંદર્ય ગમે તેટલું હોય, પણ તે ઉમદા (sublimic) તો ન જ કહેવાય; કારણ ત્રણે આવિષ્કરણમાં બધાથી મહત્ત્વનું અને અત્યંતનું આવિષ્કરણ આ તૃતીય આવિષ્કરણ છે. બધી કલાકૃતિઓનું સત્ત્વ કેવળ આ તૃતીય આવિષ્કરણ છે. જેનું આ તૃતીય આવિષ્કરણ જેટલું ચર્ચિયું તેટલું તેનું ચિત્ર ચર્ચિયું અને અને તેટલા પ્રમાણમાં પ્રેક્ષકોને પણ તે ઉત્તમ કરે. 'કલા અને કૃતિ આ મહાન કાર્ય માટે સર્ગયેલાં છે. ઈ. એફ. બેનસને (અંગ્રેજ મંથકાર: જન્મ ૧૮૬૭) યોગ્ય જ કહ્યું છે:

‘Literature and Drama Music and Painting are great doors flung wide to admit one to the sunshine of God.’

ચિત્ર-વર્તાવના જુદા જુદા પ્રકારોની સમજણ

ચિત્ર પ્રકારો રંગ અને આકારની પોતાની દુનિયા વિવિધ દૃષ્ટિએ જુએ છે તેમ કરતા કેન્દ્રાક ચિત્રપ્રકારો કેન્દ્રવાસને એકાદ અરીસો હોય એમ ધારી, તેમા પોતાની નજર સામેની દેખાતી બધી વસ્તુઓનું અગ્ર વક્ષાધારીથી ને અનહદ કાળજીથી પ્રતિબિંબ પાડે છે ચિત્રદર્શનને આ એક પ્રકાર થયો કેન્દ્રાક કલાકારો કુદરત એ જાણે એકાદી વખાર કે ભંડાર હોય તેમ તેમાથી જે જે વસ્તુઓ અને જે જે દ્રશ્યો પોતાને ખબર ગમતા હોય અને જેમની છાપ પોતાના મન ઉપર દબાયે એકી હોય તેમની ખાસ ચૂંટણી કરી તેમને, પોતાને અનુકૂળ સમસ્ત સૌ દર્શથી, વિચારણાથી અને લાક્ષણિકતા થી અપનાવે છે અને શણગારે છે આ ખીજો પ્રકાર થયો

બીજો કેન્દ્રાક ચિત્રપ્રકારો, ચિત્રરૂપે પ્રેક્ષકો સમક્ષ એવી વિલક્ષણ, તગ્ગી, અપરિચિત અસરો રજૂ કરે છે કે જે, તેમને તેમની આસપાસની દૈનિક દુનિયાનું દર્શન કરાવવાને બદલે કેવળ સ્વપ્નવન જીવન (Dream life) દર્શાવે છે આ ત્રીજો પ્રકાર થયો

ચિત્રપ્રકારનો 'ઉદ્દેશ'

ચિત્રો વિશે આવા વિવિધ પ્રકારો હોવાનું કારણ એ જ કે પ્રત્યેક કલાકાર કોઈ એક પોતાના અગત ઉદ્દેશ (Motive) પ્રમાણે તેમજ પોતાના કોઈ એક ખાસ દૃષ્ટિબિન્દુ (Point of View) અનુસાર ચિત્રના વિષયને આલેખે છે જેવો એનો હેતુ અને જેવું એનું દૃષ્ટિબિન્દુ (Point of View) અનુસાર ચિત્રના વિષયને આલેખે છે

'ઉદ્દેશ' એક માનસિક શક્તિ છે કે જે, એકાદ વાન, બનાવ, પ્રમથ, ક્રિયા કે કારને ગતિમાન કરીને તેમને ઉત્તેજના આપે છે અને ચિત્રકાને તેના કાર્ય માટે

અમુક માર્ગે ધરી અમુક પદ્ધતિ (Method) પ્રમાણે તેના હાથે તેના વિષયનું આલેખન કરાવે છે

ચિત્રપ્રકારનું 'દૃષ્ટિબિન્દુ'

જે સ્થળ અથવા સૂક્ષ્મ બિન્દુ (Point) આગળ મનુષ્ય જાણે રહી, ત્યાંથી માડીને કોઈ એક વસ્તુને જુએ, કોઈ એક વાતને વિચારે તે તેનું દૃષ્ટિબિન્દુ કહેવાય ઉદાહરણ તરીકે: તમે બારી પાસે જાઓ રહી રસતે જવું સરથક્ષ જુઓ છે અહીં બારી એ તમારું સ્થળ દૃષ્ટિ બિન્દુ મને છે પણ અહીં બારી આગળ જામેના તમારા શરીરની વાત એકઠી નથી, બારી આગળ જામેના તમાગ મનની વાત પણ તેની સાથે મકગાએથી છે જનાથી માડીને તમારું મન એ સરથક્ષનો વિચાર કરવા મારે તે માનસિક બિન્દુ અને તમારું સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિબિન્દુ ગણાય છે તમે જન્મ્યા ત્યારે તમારા માતાપિતા અને પૂર્વજો દ્વારા તમને જે મન વારસામા મળ્યું અને પછી શિક્ષણ અને કેળવણી તથા અનુભવથી તમે એ મનને ખીતરીને જે બિન્દુ પર આપ્યું તે તમારું પોતાનું ખાસ ને અગત 'દૃષ્ટિબિન્દુ' (Point of View) કહેવાય તમે ગુજરાતમા જન્મ્યા, ગુજરાતી માળખાનું મન તથા મરકાર પ્રાપ્ત કર્યા, ગુજરાતમા શીખ્યા, ભણ્યા ને જીવવાના હવે તમે ગુજરાત છોડી સિંધમા આવી જે કોઈ જુઓ અને વિચારો અને તે ઉપર તમે જે ટીકા કરવાના, તે બદલા તમાગ ગુજરાતી દૃષ્ટિબિન્દુથી જ કરવાના સાગશ જેવા તમે હો, છો અને બનો, તેનું પરિણામ તે તમારું પોતાનું દૃષ્ટિબિન્દુ

ઉદ્દેશ-દૃષ્ટિબિન્દુ અને વ્યક્તિત્વ

ચિત્રકારનું પણ આજ જ સમજનું જેવો એ હોય તેનું એનું પોતાનું 'દૃષ્ટિબિન્દુ' હોય આ દૃષ્ટિબિન્દુ અને

આ હેતુને કારણે ચિત્રકાર, વસ્તુઓને અને વાતોને પોતાની રીતે બુદ્ધે છે, વિચારે છે, અને તેની જ રીતે ચિત્રને આલેખવા પ્રેમી છે. એટલે એ એની આગવી વ્યક્તિગત રીત અને છે. વળી, જે વ્યક્તિગત રીતથી એ ચિત્ર દ્વારા પોતાને પ્રકટ કરે, તેમાંથી આપણને એના અંગત ભાવ અને અભાવની પણ ખબર પડ્યા વિના રહે નહિ. આપણે એ કલાકારનું સ્વ-વ્યવ (Personality) પણ અવસ્થા એના ચિત્રાલેખન દ્વારા જોઈ-જાણી શકીએ.

ચિત્ર-આલેખનનાં નામોનું વર્ગીકરણ

ઉપર લખ્યા પ્રમાણે કલાકારોનાં ઉદ્દેશ તથા દષ્ટિ-બિન્દુ એકબીજાથી ભિન્નભિન્ન હોવાને લીધે ચિત્રકલાને અગ્રે ચિત્રકાર્યના મંથકમાં કેટલીક અત્યંત જાણીતી પણ તેટલી જ વગોવાએલી મંત્રાઓ અમલમાં આવી છે : ૧. આદર્શવાદ (Idealism), ૨. શિષ્ટવાદ (Classicism), ૩. વાસ્તવવાદ (Realism), ૪. નિસર્ગવાદ (Naturalism), ૫. આભાસવાદ (Impressionism).

જ્યાં લગી, ચિત્ર-આલેખનને લગતી કેટલીક સર્વ-સામાન્ય વૃત્તિઓને, તથા દષ્ટિશ્રણોને સમજવા માટે પ્રસ્તુત મંત્રાઓને કામે લાગે ત્યાં સુધી તે સમજકર્તા થઈ પડે છે. પરંતુ જ્યારે આપણે એ મંત્રાઓ પ્રમાણે, પ્રત્યેક ચિત્રને હાથમાં લઈ તે બધાનું કડક પદ્ધતિએ વર્ગીકરણ કરવા માંડીએ અને પ્રત્યેકને આ જ કે તે અનુક્રમ વર્ગસૂચક લેમણ લગાડવાનો આગ્રહ રાખીએ, ત્યારે આ મંત્રાઓ જાણે નિમ્નજાતી જાણીયા છે. આ કે તે ચિત્રકાર્ય ખરેખર કયા વર્ગમાં આવી શકે તેની આપણને મુશ્કેલી થાય છે. શા માટે એવું બધું થાય છે અથવા તે એમ થવું જોઈએ, એ આપણે હવે જોઈશું.

ચિત્ર અને કુદરતની નકલ

સામાન્ય પ્રેક્ષક જ્યારે ઉપયુક્ત વર્ગોના મોટાં મોટાં નામો વાંચે ત્યારે તેમના મનમાં કદાચ આવે એક પ્રશ્ન જો કે ખરો કે 'આ બધા વર્ગોની શી કડકૂટ? ચિત્ર કુદરતને મળતું આવે તો બસ છે.' ચિત્રપ્રેક્ષકોનો ધણો મોટો ભાગ એમ જ માને છે અને ચિત્ર કુદરતની આબેહુલ નકલ હોવી જોઈએ એવું પણ માને છે. એવા ચિત્રકાર્યને જ તેઓ 'Real' અથવા ખરેખર માનને. ચિત્રકાર્યના કેવળ એક જ વર્ગ નામે 'Realism', તેને તેઓ પિછાણી

વિચારી શકશે. તેમના મનથી 'ચિત્ર એટલે કે કુદરતની નકલ, અને જે કુદરતની નકલ ન હોય તે ચિત્ર નહિ.' એક બાબતે પ્રેક્ષક-જનતાની આવી સર્વસામાન્ય જોડી મનોદશા અને ખીલ બાબતેથી, એક નહિ પણ પાંચ પાંચ પ્રકારના ચિત્રવિષયક વર્ગો હોવાને કારણે આપણે ચિત્રકાર્યના પ્રત્યેક વર્ગનું પૃથક્ પૃથક્ વર્ણન કરીએ તે પહેલાં, ગેરસમજૂતી ન થાય અને હાથ ધરેલા વિષયને સ્પષ્ટ કરે તેવા એક પ્રસ્તાવ આપણે વિચારીએ તો તે યોગ્ય થઈ પડશે.

કોઈ પણ જાતના ચિત્રકાર્યમાં કુદરતની નકલ અનિવાર્ય છે

વાસ્તવમાં ચિત્રકાર્યમાં નિસર્ગનું અનુકરણ આવવાનું જ. કોઈ પણ ચીનરો, નજર સામે આધારભૂત પાત્રને રાખીને ચીતરો, કે કલ્પનામાંથી ઉપજાવેલું ચીતરો, પણ તેમાં કુદરતનું અનુકરણ આવ્યા વિના રહેવાનું નથી. કંનવાસ ઉપર કલ્પનાને મૂર્ત કરો કે આદર્શને ચિત્રસ્થ કરો, ગમે તે પ્રકારે તેમાં 'અગ્રમતા' કે અપરિચિતતા રજૂ કરો તો વે તેમાં કુદરતનું, અને કુદરતમાં જોએલું અનુભવેલું કોઈ ને કોઈ તેમાં આપોઆપ આવશે જ. એ સસ પ્રમાણે જોતાં, ચિત્રકાર્યને લગતા ઉપર જણાવેલા બધા વર્ગોમાંના કોઈ પણ એક કુદરતથી ભિન્ન કે સાવ અલગ નથી. પ્રત્યેક ચિત્રકાર્યમાં કુદરતની નકલ હોય છે, પરંતુ એ નકલ ચોક્કસ મર્યાદા લગી જ થઈ શકે છે. પ્રદર્શમાં થોડે અંશે તો પ્રદર્શમાં ખીલ રીતે.

અનેક પ્રકારનાં ચિત્રકાર્ય

ખરું જોનાં, ચિત્રકાર્ય એ જાતે એક હકના યાને છત્રગમણ છે, એક યુક્તિ છે-એક પદ્ધતિપ્રકાર છે, જે રેખા, રંગ અને તેજાયા વડે, લંબાઈ, પહોળાઈ અને જોડાઈ ધરાવતી, વસ્તુઓને તથા દર્યોને કેવળ લખાઈ, પહોળાઈમાં જ નહિ, પણ કુદરત પેઠે, તેમની જોડાઈ અને જાણી પાછું દેખાતી હોય એમ આલેખી તેમનું મંપૂર્ણ જણાવતું હોય એવું રૂપ આપણાં તેજા સમક્ષ રજૂ કરી શકે છે. 'ચિત્રકાર કુદરતની નકલ કરે છે' એનો અર્થ એટલો જ કે તે પોતાના નમૂના તરીકે, કુદરતમાંના આકારોને કામે લે છે, પણ 'નકલ' કે 'અનુકરણ'

એટલામાં ચિત્રકાર્ય પૂર્વ ન થવું હોવાને લીધે તો એમાં ચિત્રકારનું બીજું પથ કાંઈક ઉમેરાય છે; આ ‘કાંઈક બીજા’ને ચિત્રકાર, વિવિધ પ્રકારના ચિત્રકાર્ય રૂપે આપણી સમક્ષ રખૂ કરે છે. આટલા જ માટે ચિત્રલેખનના લુહાલુહા પ્રકારોની સમગ્રજી વિશે આપણે વિચારવું જોઈશે.

ચિત્રકલા કુદરતના અનુકરણ માટે નહિ, પણ કુદરતના નિરૂપણ માટે છે.

‘નિર્મલનું મંપૂરું અનુકરણ’: એ વાત તો ચિત્રકલા માટે આકાશકુસુમવત જેવી છે, એમ સૌ કોઈ સ્વીકારશે. બીજી બધી વાતો એક ધ્રેરે રાખીએ, અને એક માત્ર રંગની જ વાત કરીએ તો પણ કુદરતમાં વિરાગતા તેજસ્વીમાં તેજસ્વી રંગ અને રંગબેરંગી કેવળ નકલ, ચિત્રના આલેખનમાં ભારે અંતર ને જગમગી અગ્રંતિ લાવી મૂકે છે.

આજની પ્રગતિશીલ ‘રેન્ડે-ડોટોમાફી’ વિકાસ સાધી મંપૂરુંનાએ પહોંચે તો એ તેના વડે ‘કુદરતની નકલ’ પૂરુંપણે થઈ શકે નહિ. તદ્દઉપરાંત એક અન્ય વસ્તુ પણ સમગ્રતા જેવી છે કે કલાકાર એ માનવપ્રાણી છે; એ કોઈ મંચો કે યત્ર નથી. તે દરેક ભાવ-અભાવ, સમગ્ર-અણુસમગ્ર અને રુચિ-અરુચિઓ ધરાવતી એક વ્યક્તિ છે, અને જો એ એક વ્યક્તિ જ છે તો પછી આ વાત સિદ્ધ જ છે કે ચિત્રકલાનું શુદ્ધ સત્ત્વ, તે કુદરતનું અનુકરણ નહિ, પરંતુ કુદરતનું નિરૂપણ (Interpretation) છે.

ચિત્રપ્રેક્ષકોનો દોષ

આપણા પ્રેક્ષકોના ધણે મોટા ભાગ, ચિત્રને કુદરતના જેવી જોવાની ટેવ ધરાવનાર છે; પણ આ ટેવ એક ટેવ તરીકે જીવવા યોગ્ય નથી. આ ટેવ પાછળ તેમને ખબર પણ ન હોય એવી રીતે તેમની અણુસમગ્ર છુપાઈ હોય છે, અને આ ટેવને જ લાંબે ઈશિરે આપેલ તેમનાં અમૂલ્ય નેત્રો ચિત્રકાર્યનાં સિદ્ધર્થનાં વિવિધદર્શી સુખાનંદથી સાત વચિત્ર રહી ગય છે. આપણા પ્રેક્ષકોનો ચિત્રકલા માટેનો ભૂલભરેલો વિચાર ‘ચિત્ર તો કુદરતની તાદશ નકલ જ હોય’ તે ક્યારે બદલાશે? આપણા મનનો મગજનું કબજો લઈ બેઠેલી, કલા એ જાણે કોઈ ચલામી અનુકરણ હોય એવી ભ્રમણા તે ક્યારે દૂર થશે? ચિત્ર જોનાર સામાન્ય જનતા સારુ આ પરિવર્તન

લાવવું મહા મુશ્કેલ છે. Burger નામના એક વિદ્વાને લખ્યું છે કે:

‘In the works which interest us, the authors substitute themselves, so to speak for Nature. However, common-place the natural material may be, their perception of it is special and rare: ને કૃતિઓ આપણે માટે રસદાયક હોય છે તેના કતાઓ ખુદ કુદરતના અવેશ પ્રતિનિધિ હોય છે. કુદરતી પદાર્થો ગમે એવા સાધારણ હોય છતાં તેનું આકલન તો ખાસ પ્રકારનું અને અસાધારણ જ હોય.

ચિત્રકાર્યમાં ફેર હોવાનાં કેટલાંક કારણો

બીજાં પણ બે કારણો છે કે જે પરથી ન્યાયો કે ચિત્રકાર્ય કુદરતની નકલ માટે સર્જાયેલું નથી. બે ચિત્રકારે કોઈ એક ચિત્રવિષયને નક્કી કરે, પછી લલે તે પ્રતિમાચિત્ર (Portrait) હોય કે પ્રકૃતિચિત્ર (Landscape), પરંતુ તેઓ તે પ્રતિમાને કે પ્રકૃતિદર્શને તદ્દન એક જ દૃષ્ટિથી જોવા નથી; તેમજ તેને વારામર એક જ સરખી રીતે કેનવાસ પર આલેખી શકના નથી. અત્રે ચિત્રકારોનું અલગ અલગ વ્યક્તિત્વ જ માત્ર કારણરૂપ છે એમ નહિ, પરંતુ ચિત્રકારોનાં ચર્મચતુર્યો પણ તેને માટે બળાબદાર છે. આંખની નયગાહને કાણે કોઈ ચિત્રકાર દૂરનું જોઈ શકે ને નજદીકનું ભાળી ન શકે, બ્યારે કોઈ ચિત્રકાર પાસેનું જોઈ શકે તો દૂરનું દેખી ન શકે; પરિણામે શારીરિક શક્તિ-અશક્તિનો થોડોક અંશત ફેરફાર પણ તેમનાં ચિત્રકાર્ય અંગે કાળજી-ભૂત બનશે.

વળી બે કલાકારો, ચિત્રકાર્ય માટે એક જ વિષયને હાથ ધરે, છતાં તે વિષય સંબંધી જે જે વસ્તુઓ, શૈલ્યો, લક્ષણો તેમને પોતપોતાને ખાસ અમર કરનારાં હશે, જેમનાં પ્રત્યે તેમનો ખાસ પક્ષપાત કે સદાનુશ્રુતિ હશે તેમના પર જ, તેઓ એકબીજાથી ભિન્ન ભાર મૂકશે અને તેમને જ કેનવાસ પર જગ્યા આપશે ને તેમને જ શય્યાગ્રામ્યા પોતાની બધી શક્તિનો વિનિયોગ કરશે. આવાં આવાં અનેક કારણોને લાંબે આપણે પ્રતીતિપૂર્વક જોઈ શકીએ છીએ કે ચિત્ર કુદરતની તાદશ નકલ હોઈ

શકે જ નહિ. એ કેવળ મર્યાદિત સ્પર્શમાં નકલ હોય, જે વળી નીચે વર્ણવેલા બુદ્ધ બુદ્ધ પ્રકારના વર્તાવ (Treatment)ને અધીન હોય છે. ટૂંકમાં, કુદરતને પોતપોતાની રીતે વર્તાવનારા તે ચિત્રકારો.

એકસાથે અનેક ચિત્રકાર્ય

ચિત્રકાર્યને લગતી પાંચ મંત્રાઓથી ઓળખાતા બુદ્ધ બુદ્ધ પાંચ વર્ણોનાં નામ આપણે લેવા. એ પ્રત્યેકનો કાંઈક ઇન્લિફાસ પણ જણાઈ શકે.

પાંચ ચિત્રવર્તાવમાં મુખ્ય તો બે જ કદી શકાય: આદર્શવાદ (Idealism) અને વાસ્તવવાદ (Realism). બાકીના ત્રણ આ બેની શાખાઓ જેવા છે. એક નહિ ને પાંચ પાંચ પ્રકારે ચિત્રને આલેખી શકાય છે તે ઉપરથી કોઈએ એમ ન સમજવું કે પ્રત્યેક ચિત્ર દ્રાઈ એક અને અમુક જ વર્તાવનું પરિણામ છે. ના, મુખ્યત્વે તો એ પોતાના અમુક એક આલેખનને પ્રકટ કરવું હોય, છતાં બીજા આલેખનપ્રકાર પણ તેમાં લેવા મળે. આ વિષે બીજી એક વાત પણ નોંધવા જેવી છે: કેટલાક કલાકારો આદર્શવાદી હોય છે અને કેટલાક વાસ્તવવાદી, તો વળી ધન્ય-એક કલાકારો આ બંને વાદ પર પ્રભુત્વ ધરાવતા હોઈ તેઓ એકાવચ્ચતે આદર્શવાદી અને વાસ્તવવાદી પણ હોઈ શકે.

આદર્શવાદી (Idealist) ચિત્રકારનું માનસ

જે કલાકાર પોતાના ચિત્રવિષયને બહુશા કંપનામય આલેખે, જેના મન-મંદિરમાં અન્ય વર્ણના કલાકાર કરતા કંપનાની ઉમદા મૂર્તિઓ વિગળતી હોય, જે ચિત્રકાર ચિત્રવિષયક પોતાના સત્ત્વની શોધમાં, એના સ્વપ્ન ત્રેત્રીથી નેઈ શકતો એટલું જ નહિ, પન્તુ કંપનાની પાપ પર ચઢી, દ્રાઈ દુઃખરતા, આગમ્ય પ્રદેશમાં જઈ પ્રસ્તુત વિષયને દ્રાઈ કવિની કે સ્વપ્નદ્રાશની દષ્ટિએ લુએ, આલેખે અને સમગ્ર ચિત્રમાં દ્રાઈ દિવ્ય, અપરિચિત એવી અસન્ને દશાવિ અને ચિત્રને તે રીતે આલેખી તેને સુદર તથા ગૌરવાન્વિત બનાવે, તે કલાકાર આદર્શવાદી Idealist કહેવાય. આદર્શવાદી ચિત્રકાર વિષયનિરૂપક કરતાં, બહુશા ઊર્મિલ બની ક્યારેક તત્ત્વમય પણ બને છે. આદર્શવાદી ચિત્રકાર વસ્તુઓ કરતાં આદર્શ (Ideas)ને વધારે અગત્ય આપે છે. આદર્શવાદી કલાકાર એકાદ વસ્તુ કે દ્રવ્યને (Ideal beauty) આદર્શ સૌંદર્યની દષ્ટિએ લુએ છે,

આકે છે અને ચિત્રમાં તે રીતે આલેખે છે.

વાસ્તવવાદી (Realist)ની વૃત્તિ ને રીતિ

જે કલાકાર વસ્તુઓને તથા દૃશ્યોને લુએ તેટલી જ ચીત્રાદ્યથી રજૂ કરે, નેત્રો જે કાંઈ લુએ તેમથી ચિત્ર માટે કશું ન ચૂકે, કશું ન ફેરવે, કશું ન લોકે અને એ રીતે જ પોતાના સત્ત્વની શોધ પાછળ મથે, તેવી વૃત્તિ ધરાવતો હોય તે ચિત્રકાર વાસ્તવવાદી (Realist) ગણાય છે. જેટલી વાસ્તવિકતા અને તાદશતા એકાદ પ્રતિમાચિત્ર (Portrait) માટે એને આવશ્યક હોય છે તેટલી જ વાસ્તવિકતા અને તાદશ્યથી પ્રકૃતિચિત્રો (Landscape and seascape) આદિ વિષયોને પણ આલેખવા એ એની વૃત્તિ અને એ જ એનો ધર્મ થઈ ગયે છે. આમ કરતાં આવા વાસ્તવવાદીઓમાંને દ્રાઈ, હલ બહાર જઈ પ્રેક્ષકો ઉત્તમ એટલી હલ સુધીની વાસ્તવિકતાને ચિત્રાકૃતિમાં લાવી શકે. ચિત્રમાં આલેખેલા મેજ ઉપર પહેલા સ્થિતિને ખરેખરા સ્થિતિ જ સમજી પ્રેક્ષક તેને સ્પર્શવા અથવા એટલી હલ સુધીનું આતુર્ય-પૂર્ણ ચિત્ર, ચિત્રકલાના શાસ્ત્રમાં વર્ણવેલા સાચા વાસ્તવવાદ (Realism)ની મર્યાદામાં મુકાવાને અપાત્ર ગણાય.

શિષ્ટવાદ (classicism)ની સમજણ

જેમ સાહિત્યમાં તેમ કલામાં પૂર્વે આ શિષ્ટવાદ (classicism) શબ્દ, ગ્રીક ગ્રીક અથવા રોમનોની કૃતિઓને જ લાગુ પડતો, પરંતુ આધુનિક સમયમાં સાહિત્યની અને કલાની જે દ્રાઈ કૃતિ ઉત્તમ ગ્રેણીની હોત-પડેલી પકિતની હોય તેને આપણે શિષ્ટ (classic) કહીએ છીએ અને તેજ કૃતિને શિષ્ટવાદી (classicist) એવી ઉપમા આપીએ છીએ. આપણા દેશની ધુગણી કલાકૃતિઓ પણ શિષ્ટ (classic) કહેવાય. ગ્રીકોની આર્યાવર્ણની, પુનનન ગ્રીસની, ગ્રીકા ઇજિપ્તની, આગમ્ય રોમની, ચીનની કે અપભ્રમ આદિ પુરાણ દેશોની પ્રતિમા આદિ ચિત્રકલાનું પૂરું કે અધૂરું અનુકરણ. તે પછીના જે જે કલાકારોએ પોતાની કૃતિઓમાં આણી લાખ્યું, અને હાલમાં પણ જે ચિત્રકારો, પોતાની કૃતિઓમાં બહુશા શિષ્ટ દેખાવ આલેખે છે તેઓ શિષ્ટવાદી ચિત્રકારો કહેવાય છે. એકાદ ચિત્રાકૃતિનું ચિત્રઆલેખન શિષ્ટવાદી હોય અથવા વાસ્તવવાદી પણ હોય, છતાં

જે તેનો કર્તા તેમાં પ્રાચીન દેશોની પ્રસિદ્ધ કલાકૃતિઓના દેખાવ અને રીતભાવનો વધુ પડતો સમાવેશ કરે તો તે ચિત્રને બેશક classic યાને શિષ્ટ કૃતિનું એવી ગણનામાં મૂકી શકાય.

નિસર્ગવાદી (Naturalist) કલાકાર

નિસર્ગવાદ (Naturalism)ને વાસ્તવવાદનો એક પ્રકાર કહીએ તો પણ ચાલે. પહેલાં આ નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદ એક જ વર્ગ તરીકે, એક જ અર્થમાં ઓળખાતા. 'કુદરત જેની દેખાય તેવી જ તેને ચીતરવી' અને જે ચિત્રકાર દૃઢ રીતે વાસ્તવવાદનું (Realism) પોતાના ચિત્રમાં આલેખન કરી શકતો તે, તે સમયમાં (Naturalist) નિસર્ગવાદી પણ કહેવાતો. પરંતુ વખત જતાં કેટલાક વાસ્તવવાદીઓએ પોતાના ચિત્રવર્તણિકામાં અમુક ફેરફાર આપ્યો. તેમણે કુદરતની ઓખી નકલ કરતાં કરતાં ઊર્મિઓનો પણ વિનિયોગ કરવા માંડ્યો. પરિણામે અહીં બે પક્ષ અસ્તિત્વમાં આવ્યા. એમની વચ્ચે મતફેર ઊભો થયો. ચિત્રવર્તાવ વિષે કેવળ નેત્રો પર આધાર રાખનારાઓ પોતાને Realists તરીકે ઓળખાવવા લાગ્યા, અને નેત્રો સાથે ઊર્મિઓને પણ ગતિ આપનારા વાસ્તવવાદી ચિત્રકારો નિસર્ગવાદી (Naturalists) કહેવાયા.

આભાસવાદી (Impressionist) ચિત્રકારો

જે ચિત્રકાર પોતાની કૃતિમાં માત્ર વિષયનો આત્મા જ દર્શાવે, વિષયનું યથાર્થન વિગતપૂર્ણ આલેખન કરવાને બદલે પોતાનાં નેત્રોએ ઝીલેલી પહેલવહેલી છાપ કે અંકર (Impression) જ ચિત્રમાં દર્શાવે તે (Impressionist) આભાસવાદી કહેવાય.

આદર્શવાદ (Idealism) પહેલાંની ચિત્રકલા

ચિત્રકલાના આરંભકાળમાં ચિત્રવર્તાવના ભિન્નભિન્ન વિવિધ પ્રકારો હતા જ નહિ, હોય એમ સંભવી શકે જ નહિ. શરૂઆતમાં તો વસ્તુઓને જોવી ને તેને તેવી જ આલેખવી એ જ નેમથી ને નિયમથી કામ ચાલતું. તેમાં પણ આરંભના સમયના ચિત્રકારોની ઓછી-કાચી સમજણને લઈને અને પૂરતા અનુભવની જોડાજરૂરિને લીધે તેઓ વસ્તુઓની પૂરી તો શું પણ અધૂરી નકલે વ કરી શકતા નહોતા. ખરી રીતે જોતાં તેમનાં ચિત્રો

(Real) ખરાં જેવાં લાગતાં જ નહિ. ચિત્રકલાની એ બાબતવશા હતી. પશ્ચિમમાં ચિત્રકલા વિશે જેવો નોંધ એવો વિકાસ થવા પામ્યો નહોતો, પરંતુ જ્યારે તેર સદીના અંત લાગમાં ઇટાલીમાં ચિત્રકલાનું નવસર્જન થવા માંડ્યું ત્યારે તે સમયના કલાકારો પોતાના ચિત્રવિષયો કુદરતને વધુ મળતા આવે તે દિશામાં વિકાસ સાધવા લાગ્યા.

જ્યોત્તો (ઇટાલિયન: ૧૨૬૬-૧૩૩૭) જેણે પ્રથમ પોતાની આકૃતિઓમાં ઓળાકાર તથા નૈસર્ગિકતા દાખવ કર્યા, તેણે વસ્તુઓને ચિત્રમાં સચોટ રીતે વાસ્તવિક દેખાવ એવી શરૂઆત કરવા માંડી. તેણે એવી રચના કરવા માંડી કે જેમાં વસ્તુઓની આસપાસની ઊંડાઈનો અને વળી અંતરનો, એમ બન્નેનો ભાસ પ્રેક્ષકને થઈ શકે. ત્યાર પછીથી માસાચીઓ (ઇટાલિયન: ૧૪૦૧-૧૪૨૮)એ આકારો વિશેષ જીવંત અને વાસ્તવિક દેખાવ એટલા માટે તેમની આસપાસ વાતાવરણ આલેખ્યું. મેનટેગના (ઇટાલિયન: ૧૪૩૧-૧૫૦૬)એ પ્રાચીન પૂતળાંઓનાં અવશેષોનો અભ્યાસ કરીને આકૃતિઓને વિશેષ નૈસર્ગિકતા તથા સુરાવટ બક્ષ્યાં. આમ ક્રમે ક્રમે, કુદરતના નિરીક્ષણ વડે, તેમજ પુરાણી પ્રતિમાઓના અવલોકનના આધારે, આકૃતિઓને બગબગ કુદરત જેવી રજૂ કરવા જેટલી પ્રવૃત્તિ પ્રાપ્ત કરી. પરંતુ એમનાં ચિત્રોમાં હજી એક વાતની ઊણપ હતી. આકૃતિઓના બેગ્રેગ ઘાટ વાસ્તવિક બન્યા, પરંતુ હજી લગી કુદરત જેવો પ્રકાશ (Light) તેમાં આવવા પામ્યો નહોતો. એ તત્વ પછીથી આવવા પામ્યું. ચિત્રમાં આદર્શવાદ (Idealism) આવ્યો તે પૂર્વે ચિત્રકલાની આ સ્થિતિ હતી.

ચિત્રમાં આદર્શવાદની ઉત્પત્તિ

ચિત્રવર્તાવ દ્રષ્ટ નવી દિશા પકડે તે માટે ચિત્રકારોને કાંઈ નવો હોદ્દો તથા નવું દર્શિબિન્દુ સાંપડે એ જરૂરનું છે. સદ્ભાગ્યે આ નવો હેતુ અને નવું દર્શિબિન્દુ ઇટાલિયન ચિત્રકારોને સાંપડ્યાં. ગ્રીક અને રોમન ફિલસૂફી આદિ લેખોના અનુવાદોનો તથા વિવરણોનો તે યુગ હતો. તે કાળમાં લેખકો વચ્ચે પેલેટ (૪૨૭ બી. સી.-૩૪૭ બી. સી.) યુગ્ય હતો. લેખકમાં તે પ્રસિદ્ધ તથા પ્રિય હતો. પેલેટના લેખોમાંથી વસ્તુઓ વિશે તેમને નવું દર્શિબિન્દુ સાંપડ્યું. જેનું નવું દર્શિબિન્દુ સાંપડ્યું કે તેમના

દેવામાં નવો ઉદેશ પ્રકટ થો. આદર્શવાદ (Idealism) થી ભરપૂર, હોશિયાર લખાણોમાંથી તેઓ ઉભે વસ્તુઓ સાથે ભાવનાઓ (Ideas) નો પશુ વિચાર કરવા લાગ્યા. વસ્તુઓ કરતાં પણ ભાવનાઓને તેઓએ વધારે અગત્ય આપવા માંડી-ખાસ કરીને સૌંદર્ય (Beauty) ની ભાવનાને.

આદર્શવાદનો પ્રથમ ચિત્રકાર

આદર્શવાદ (Idealism) નો આ નવા શિક્ષણનું, કલાકારોમાં સૌથી પહેલું આકર્ષણ પ્રખ્યાત ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દે વીચી (ઇટાલિયન: ૧૮૫૨-૧૯૧૮) ને થયું. આદર્શવાદી સાદિત્ય-વ્યાચનને અંતે તેને એમ જણાયું કે સૌંદર્યની ભાવના, વસ્તુજન નથી, પણ તેનાથી ભિન્ન છે; જેમકે પુષ્પ અને તેનો પરિભ્રમ-પ્રેમપાત્ર અને પ્રેમ, વગેરે પરસ્પર મંત્રાંધી હોવા છતાં, અને એકબીજામાં સમાએલાં હોવા છતાં એકબીજાથી ભુદાં છે. ચિત્રમાં વસ્તુઓના ઘાટ વાસ્તવિક જીવે તે, એમ એમ, પણ એક જાતનું મૂર્ત સૌંદર્ય છે, એટલે જ તે અપૂર્ણ સૌંદર્ય છે. માટે જે પૂર્ણ સૌંદર્ય લાવવું હોય તો મૂર્ત ઘાટ ભેગી અમૂર્ત ભાવના (Abstract Idea) ની મુંદરતા પણ સાથેસાથ તેમાં લાવવી જોઈએ, એમ લીઓનાર્દોને લાગ્યું. એનાં ચિત્રોમાં માનવાકૃતિઓ, સ્ત્રીઓ, પુરુષો, બાળકો એવા પ્રકારે ચીતરેલાં હોવાં ઘટે કે જે અમૂર્ત ભાવના-મય આદર્શ સૌંદર્ય (Ideal Beauty) ને પ્રત્યક્ષ કરે.

આદર્શવાદના વિકાસનું બીજું કારણ

આ અપૂર્વ આદર્શ સૌંદર્યના હેતુએ મેળામી સદીની ઉમદા ઇટાલિયન ચિત્રાકૃતિઓમાં પ્રાણ પૂર્યો અને તેના કુશળ ચિત્રકારોને તેથી ખૂબ પ્રોત્સાહન મળ્યું. લીઓનાર્દોએ અને તેના મતના કલાકારોએ આ અમૂર્ત સૌંદર્યના ઉચ્ચ ઉદ્દેશથી ને દૃષ્ટિબિન્દુથી પોતાના ચિત્રવિષયોને રચ્યા. તેઓનું દૃષ્ટિબિન્દુ આદર્શપ્રધાન (Idealistic) હતું, પણ કેવળ એથી જ તેમનાં ચિત્રો ઉમદા બન્યાં એમ ન કહી શકાય. ચિત્રકાર્ય તરફ આદર્શવાદ શક્તિજન થતો ગયો તેનું એક બીજું પણ સ્પષ્ટ કારણ હતું. તે સમયના લોકોનો આ પ્રકારનાં ચિત્રો વિષે શોખ વધતો ગયો અને તેનાં ચિત્રો માટેની માંગ પણ વધી. તે કુચમાં લોકોને દેવે ધર્મની ભાવના ફેરી હતી, એટલે પોતાનાં ધર્મલેખોની શોધા અર્થે તેમને આવાં ચિત્રો જોઈતાં

હતાં. આજ તો લોકો વધુ ભગ્નેશા મળેલા શિક્ષિત બન્યા છે. વિદ્યાપ્રાપ્તિ અર્થે અને ધર્મને સમજવા માટે આજે પુસ્તકો આદિ સાધનોની વિપુલતા છે, પણ તે જમાનામાં ધર્મની વાતો મળવા એવાં સરળ સાધન નહોતાં. એટલે તે સમયમાં ચિત્રો એ કામ સારું પુસ્તકોની ગરજ સારતાં, આમ ધાર્મિક કેવા પૌરાણિક ચિત્રોની માંગે કારણે આદર્શવાદ જીંદગીથી ઘર ઘાટી બેઠો. આમ (૧) ઓક ગેમન ફિલસૂફીની કલાકારો પર થયેલી અસર, (૨) જનતાની ધર્મપરાયણતા, અને (૩) સૌંદર્ય-પ્રિયતાએ આદર્શવાદી ચિત્રકાર્યને જળવેશ વેગ આપ્યો.

અવાસ્તવિક પણ મુંદર અને પ્રિય આદર્શવાદ

અને એ વેગમાં, ચિત્રમાં કલાસૌંદર્ય હોવા છતાં જે ઘણી વાર વિચારની સતતા તથા વાસ્તવિકતા કથાનાં કથાં ઘસડાઈ તથાઈ અલેપ થઈ જતાં. ગિસસની નિર્ધન માતા મેરી, રનગડિન સોનેરી સિંદાસન પર વિરાજેલી ચિત્રમાં નજરે ચડતી, અને તેની આસપાસ ફિરતાઓ, સાધુમંત્રો અને ધર્મચાણેનો લપકાદાર સમૂહ આલેખાતો; અને ક્ષેત્ર વાર તો ગિસસના પ્રથમ અનુયાયીઓ, જેઓમાંના ધનુષાખરા તો માછીમારો હતા, તેમના ચહેરા, શીર્ષ અને લલાટ તો ભણે મહાન તત્ત્વ-વિવેચકોનાં તથા ફિલસૂફ પડિતોનાં જેવાં આલેખાતાં. વળી તેમની દેહાકૃતિઓ એવી ભગ્ન અને તેમનાં વસ્ત્ર-પરિધાન એવાં તો મુંદર આલેખાતા કે તે વસ્ત્રપરિધાનની પાટલીઓ અત્યંત નાણુક અને આકર્ષક હશે રમૂ થતી. પરંતુ એવું દરેક વાસ્તવિક સામાન્ય લોકમંસાર રમૂ કરવાને બદલે ક્ષેત્ર પુગણુપ્રસિદ્ધ શિષ્ટ (Classic) કલાકૃતિઓની અને પ્રતિમાઓની યાદ દેવડાવતું. આમ, ચિત્રવિષયક પ્રત્યેક ભૂમિકાની, રેખાની અને આકૃતિની ગોઠવણુ તે સમયે, આદર્શ સૌંદર્ય તરીકે વિષયમંકલન કરવામાં કામે લાગતી. ધાર્મિક કે પૌરાણિક ચિત્રો વિષે જ આનું અવાસ્તવિક 'આઇડીએલિઝમ' હોય, તો તે કદાચ નિષાચી લેવાય; પરંતુ 'ટાઉન હોલ' (Town Hall) જેવાં જાહેર મકાનો પણ તે વખતે એવાં જ અવાસ્તવિક શણગારદર્શક ભાવપ્રધાન ચિત્રોનાં સ્થાન બનવા લાગ્યાં. વળી, જનતાને પણ તે વેળાએ આવાં શોભા તથા શણગાર, ખૂબ જ પ્રિય હતાં. નગરવાસીઓ

તરીકે એ તેમની ને તેમના શહેરની ખાસ મોટી મગરૂરી હતી. વાસ્તવિકતાને ભોગે પશુ તેમની એ મગરૂરી વાજબી હતી, કાન્યુ આ આદર્શવાદનો વા ફેલાયો તેટલા સમયમાં તો ઇટાલિયન કલાકારો પોતાની ઉચ્ચ લાવનાઓને આદર્શ સૌંદર્યમય આકૃતિઓ દ્વારા રજૂ કરતાં શીખી ગયા હતા, અને પ્રજાને પ્રસન્ન કરી માન તથા વખાણને પાત્ર થયા હતા.

પશ્ચિમના આદર્શવાદની પદ્ધતી

અને તેનાં કારણો

પરંતુ પરિવર્તનનો સમય આવી પહોંચ્યો. ઇટાલિયનો પરદેશી શત્રુઓથી પરાજય પામતા ગયા. તેમનામાં પરસ્પર કુમંપ જાગ્યો અને વિગ્રહ થયા લાગ્યો. તેમણે સ્વતંત્રતા ખોઈ અને તેમનું સ્વાભિમાન પશુ તેમણે ખોડ્યું. અન્ય પ્રજાઓ વિદ્યા અને મંરકૃતિમાં તેમનાથી આગળ પ્રગતિ સાધતી ચાલી. વળી લોકોના દિલમાંથી ધર્મની અસર અને પ્રભાવ ધટ્યો. એટલે ઉચ્ચ આદર્શ પશુ ઓછા થતાં, ઇટાલિમાંથી (Idealistic Painting) આદર્શવાદી ચિત્રકાર્ય ઓછું થતું ગયું. તેનાં માન તથા કૃતિતિ મંદ અને ઝાંખાં થતાં ગયાં અને તેનાં મહેત્વ તથા ગૌરવના દિવસો પૂરા થયા.

જે આદર્શવાદ એક કાળે આખા યુરોપમાં ચિત્ર-વર્નાવની 'ગ્રાન્ડ-સ્ટીલ' (Grand Style) તરીકે પંકાયો તેનો પ્રભાવ હવે ધટતો ગયો. જો કે સત્તરમા સદીમાં રોબિનસ અને ફ્રેન્ચ કલાલોકોએ એક અથવા બીજી રીતે ચિત્રકાર્ય તરીકે Idealismને અપનાવ્યું. બેચ્છ-અમમાં રૂબેન્સે (૧૫૭૭-૧૬૪૦) અને ફાન્સમાં લેકોને (૧૬૧૯-૧૬૯૦) શાહી આવાસોના શણગાર અર્થે તેનો વિનિયોગ કર્યો, અને લુવના મંમહાલયમાં તેની સાક્ષી સમી મહાન ચિત્રાકૃતિઓ આજ પશુ વિદ્યમાન છે, પરંતુ અદારમી સદીની આખરમાં યુરોપને Idealismનું આકર્ષણ ન રહ્યું.

અદારમી સદી પછીથી પશુ આદર્શવાદનો પુનરુદ્ધાર કરવાના અનેક પ્રયત્નો થયા હતા, પરંતુ તે યશસ્વી થયા નહિ. એનાં બે મુખ્ય કારણો: (૧) ગ્રામીન ઇટાલિયન ચિત્રમંકલન ઘણું મોટે ભાગે રૂપકમય (Allegorical) હતું, અને છૂટીદવાઈ વ્યક્તિઓ બાદ કરતાં હવે રૂપકમાં

સામાન્ય રીતે આધુનિક માનસને એવો રસ રહ્યો નહિ. (૨) જેમ ગ્રામીન કલાકારે માનવાકૃતિઓને 'મંપૂર્ણ સરસ' ચીતરવા માટે તેમને આદર્શ સૌંદર્ય તરીકે વ્યક્ત કરતા, તેથી બિલકુલ આધુનિક કલાકારોની વૃત્તિ જગનને અને જગતના માનવીઓને વાસ્તવિક રીતે રજૂ કરવા લાણી વળી, સાંખ્ય ચિત્રકલાએ વાસ્તવિક આલેખનમાં પોતાની માર્ગ-દિશા નક્કી કરી લીધી.

જો કે ઘણે મોટે ભાગે પશ્ચિમમાંથી તેમ પૂર્વમાંથી પશુ 'આદર્શવાદ' નિર્મૂળ થયો છે, છતાં તેનો સદંતર અભાવ ચિત્રમાં કદી ચે કલ્પી શકાશે નહિ. 'Idealism' દાખવતી કૃતિઓ તો બનતી રહે છે અને બનતી જ રહેશે, એટલું જ નહિ પશુ વાસ્તવિક આલેખનમાં પશુ વખતોવખત આદર્શવાદના અંશ મળે છે.

આદર્શલક્ષી ચિત્ર વિષે ફેરલીક ગેરસમજ

જેમ પ્રત્યેક કલાકાર થોડોક આદર્શવાદી હોય છે તેમ તે થોડોક વાસ્તવવાદી પશુ હોય છે. એક જ ચિત્રમાં એકા વેળાએ આદર્શવાદ અને વાસ્તવવાદનું આલેખન જોઈ શકાશે. એકાદ ચિત્ર પહેલી નજરે વાસ્તવલક્ષી લાગે, પરંતુ તેમાં આદર્શવાદના અંશો પશુ હોય અને જે કૃતિ પ્રથમ દષ્ટિએ આદર્શલક્ષી લાગે તેમાં વાસ્તવવાદ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે એવું તો ચિત્રજગતમાં સાધારણે બને છે જ.

આધ્યાત્મિક વિષય પશુ વાસ્તવલક્ષી

રજૂઆત

આદર્શલક્ષી ચિત્રો વિષે એક બીજી પશુ બૂલ પ્રેક્ષક કરી બેસે છે. ઘણા ચિત્રપ્રેક્ષક એમ માનતા હોય છે કે જે ચિત્રનો વિષય ધાર્મિક, પૌરાણિક કે આધ્યાત્મિક હોય, તે આદર્શલક્ષી કૃતિ કહેવાય. પશુ એવું નથી હોતું. વિષય અને તેનું આલેખન એ બે વસ્તુ જુદી છે. જેમ ધાર્મિક વિષયોનું આદર્શલક્ષી આલેખન થઈ શકે છે તેમ તે ઘણી વાર તદ્દન વાસ્તવલક્ષી બને પશુ આલેખાયા છે. દષ્ટાંત તરીકે પશ્ચિમમાં Roger Vander Weyden (ફલેમિશ: ૧૪૦૦-૧૪૬૪) અને Holman Hunt (અંગ્રેજ: ૧૮૨૭-૧૯૧૦) આધ્યાત્મિક વિષયોને વાસ્તવલક્ષી બને આલેખવા માટે પ્રસિદ્ધ છે. નૈતિક લાભ જગાડે એવા આદર્શપ્રધાન વિષયોને

Hogarth (અંગ્રેજ: ૧૬૮૭-૧૭૬૪) જેવા કલાકારે અત્યંત એવા વાસ્તવલક્ષી હોયે ચીતર્યા છે.

વિષય જોડે નહિ, પણ ઉદ્દેશ સાથે ચિત્રઆલેખનનો સંબંધ

તદુપરાંત કેટલાક પ્રેક્ષકો અસભ્ય (Vulgar) જેવા વિષયલેખનનો, 'આ કેટલું વાસ્તવલક્ષી (Realistic) છે!' એમ કહી બચાવ કરે છે. પરંતુ એવી ભૂલ ન કરતાં પ્રેક્ષકોએ આ વાત બરાબર સમજવી ઘટે કે ઉપર્યુક્ત પાંચે પાંચ પ્રકારના ચિત્રવર્તાવો ને કલાકારોએ જે વિષય ચૂંટ્યો હોય તે વિષયની સાથે જેટલો સંબંધ હોય તેના કરતાં કલાકારની અંતર મનોવૃત્તિ પ્રમાણેના હેતુ (Motive) સાથે, અને તેનાં પોતાનાં દષ્ટિબિન્દુ સાથે વિશેષ સંબંધ હોય છે. રફાએલ (ઇટાલીઅન: ૧૪૮૩-૧૫૨૦)નો એ જ ઉદ્દેશ હતો કે 'મારે મારી કૃતિ-ઓમાં સ્ત્રીઓને અને પુરુષોને, તેઓ જેવાં છે તેવાં નહિ, પરંતુ તેઓ જેવાં હોવાં ઘટે તેવાં જ આલેખવાં.' આવા ઉદ્દેશ સ્વાભાવિક રીતે 'આઈડીએલિઝમ' (Idealism) ને ગતિ આપે. રેનાઈલ્ડ્સ (બ્રિટિશ: ૧૭૫૩-૧૮૨૬)ની મનોવૃત્તિ પણ એવી જ હતી. તે કહેતો કે કલાકારે કુદરતને 'ઠાઈ' ફિલસૂફીની નજરે જોઈને ચીતરવી જોઈએ. વિત્રનપૂર્ણ અને તાદૃશ નિર્સર્ગ ચિત્ર-આલેખન એ મહાન કલાકારોના ગુણ નથી ગણાતો. એનાથી જલકુ ગરેલ કે.એન. અને તેના જેવા ચિત્રકારો દૃઢપણે માનતા કે ચિત્ર તાદૃશ જ બનાવવું. તેમાં કવિના ને ફિલસૂફીની જરૂર નથી. એના જવાબમાં આદર્શવાદી કિંવા ભાવનાવાદી ચિત્રકારો કહેતા કે 'નમ સત્ય' ચીતરી બતાવવું એ ઠાઈ કલા નથી, એ ઠાઈ કલાનો મુખ્ય ઉદ્દેશ નથી, અને કલાનું એ ધ્યેય પણ નથી. કલાકારે બહારથી દેખાવું નિર્સર્ગ નહિ, પણ નિર્સર્ગના આ-માના જોડાણમાં પ્રવેશી ત્યાંથી જે વિશેષ સૌંદર્ય સાંપડે તેને રજૂ કરી દેખાડવું જોઈએ.'

ભાવનાવાદની મર્યાદા

ચિત્રો વિષે આવા જોડા અત્યંત સૌંદર્યનું મહત્ત્વ કલાપ્રેમીઓ અવશ્ય સ્વીકારશે; પરંતુ એમાં થે હદ અને અપવાદને સ્થાન હોવું ઘટે. ધારો કે 'ઠાઈ' ચિત્રકાર, સ્થાપત્યના સુંદર નમૂના સમાન મુળપના 'વિક્ટોરિયા ટર્મિનસ'ને બુધ્ધિસમય વાતવસ્તુમાં વર્ણવતો તેને વાતવસ્તુ-

ણીય 'આઈડીએલિઝમ' (Idealism) થી આવેલો, તો પણ તે એટલું બહુ બહાર ભાવનાલક્ષી (Idealistic) ન થવું જોઈએ કે જેથી પ્રેક્ષકો ચિત્ર જોઈને તેને પારખી પણ ન શકે કે આ વિક્ટોરિયા ટર્મિનસ છે. અહીં કદાચ 'ઠાઈ' સંકલ્પી પ્રશ્ન કરે કે 'ના-ના, આઈડી-એલિઝમના નામે આપ તે 'ઠાઈ' ચીતરતું હશે? અમારા માનવામાં એ વાત આવતી નથી,' તો એના ઉત્તરમાં એટલું જ કહેવાનું કે ચિત્રજનના ઇતિહાસમાં એવા પણ દાખલાઓ નોંધાયેલા છે. ઉદાહરણ તરીકે ટર્નેર (અંગ્રેજ: ૧૭૭૫-૧૮૫૧) 'Rivers of France' નામે ચિત્ર-માળા આવેળી. તેમાંનું એક ચિત્ર ફ્રાન્સમાં આવેલ એક ગઢ નામે 'Chateau of Ambroise' હતું. ચિત્રને નામ એ જ આપેલું, પણ તેને જોયા પછી 'ઠાઈ' એમ ન કહેવું કે આ 'Chateau of Ambroise'નો ગઢ છે. તેઓ તે ગઢને ભણતા હોવા છતાં ચિત્રમાં પારખી ન શક્યા. છતાં કેટલાકો તેના બચાવમાં હિંમતથી કહે છે કે ભાવનાલક્ષી ચિત્ર-આલેખનમાં આવું ચાલી શકે. હા, અહીં ભાવનાવાદ ચાલી શકે, પણ અરિન-ત્વમાં હોય, ઇતિહાસમાં હોય છતાં એ દર્શને, યોગ-પ્રાપ્ત જ નહિ, એવું આદર્શલક્ષી ચીતરવું, એટલી હદ સુધીનું તો તે ન જ થવું જોઈએ. ટૂંકમાં કહીએ તો ભાવનાવાદનો 'ઠાઈ' 'ઠાઈ' વિષયમાં સંપૂર્ણપણે વિનિયોગ થાય તો 'ઠાઈ'ક વિષયમાં તેનો મર્યાદિત વિનિયોગ પણ આવશ્યક ગણાય.

જીવતાં મનુષ્યોનાં ભાવનાલક્ષી છબીચિત્રો

જીવતા-મનુષ્યનાં મનુષ્યોનાં છબીચિત્રોમાં 'આઈડીએ-લિઝમ' હોઈ શકે ખરું? જવાબ: 'હા' અને 'ના' બન્નેમાં આખી શકાય. ભલે સર્જક કલાકાર જે હયાત મનુષ્યની તસવીર (Portrait Painting) પાડી રહ્યો હોય, તેના ચહેરા દ્વારા, તે તેના અંતરગતમાન સૌંદર્ય બહાર દર્શાવતાં 'આઈડીએલિઝમ'નો ઉપયોગ કરે (અને જે તે તેમ કરી શકે તો થાણું જ સારું), પરંતુ તે માણસના ચિત્રાંકિત હેઠનો તથા ચહેરાને ઘાટ, છાત, છાંપ તેા જોનાવેલ જ, મૂળને પરખાવી શકે એટલાં વાસ્તવિક (Realistic) જીવનમાં જોઈએ જ. કારણ અહીં મુદ્દો છે 'ઠાઈ' જીવન માણસની છબી ચીતરવાનો, અને નહિ

દેકાઈ કાપનિક મૂર્તિનું આલેખન કરવાનો. ચિત્રગતનના પ્રતિહાસમાં એવા દાખલા પુષ્કળ મોઢાએવા છે. એક જ જીવન માનવીની જુદી જુદી તસ્વીરોમાંનું અર્થદર્શન પ્રત્યેકથી સિત્ત પ્રકારનું, પણ એ સર્વેનાં ધારદૂટ મૂળને વફાદાર એટલાં વાસ્તવિક તો હોવાનાં જ. અદારમા સૈકાની સુવિખ્યાત અંગ્રેજ નટી મિસિસ સીડન્સની સર નેશુઆ રોનેલ્સે યોનરેલી છબીમાં એ અર્ધ-નારી અને અર્ધ-દેવી જેવી લવ્ય દેખાય છે. ગ્રેન્સબરોની સીડન્સની તસ્વીરમાં તે તેની સાચી આંતરપ્રકૃતિ પ્રમાણે ટેકવની અને ઉદાસીન દેખાય છે, અને ચિત્રકાર દોરે-ને મિસિસ સીડન્સનાં ચારિત્રદર્શન પર જરા પે લક્ષ ન દેતાં, તેની માંસ-રજાયા અથવા અહેરાનો વર્ણુ લખકદાર બનાવી તેને પ્રલોભક (Seductive) આલેખી છે. આમ આ ત્રણે તસવીરો એક જ ધારને વફાદાર એવી વાસ્તવિક બની છે, છતાં તે સિત્ત રીતે અર્થવાણી લાવનારો પણ છે.

શિષ્ટવાદ અને વાસ્તવવાદ

ન્યારે ઉપર કહ્યું તેમ લાવનારો વાસ્તવવાદને પ્રભાવ વધે ત્યારે આલેખનના મંચમાં એક નવી ધટના બની. ક્ય ચિત્રકાર રેખાં (૧૬૦૬-૧૬૭૯)એ 'Visit to Emmaus' નામક ચિત્ર આલેખ્યું. એને વિષય ધાર્મિક હતો. એમાં ક્રાઈસ્ટ અને તેના બે શિષ્યોનું આલેખન છે. ધાર્મિક વિષય માટે રેખાએ ક્ય જાણે હોત તો, ધર્મ સાથે મંકળાયેલી આ આકૃતિઓને જૂની શિષ્ટવાદી (Classical) રીતે ગંભીર, લવ્ય, ગ્રીહ અને દમદમા-ભરી ઢબે આલેખી હોત. પરંતુ તેમ કરતાં તેણે રસને જતા યહૂદી મહોલ્લાના શુદ્ધ, સાદા, તાદશ યાદ્દીઓ જેવું જ એમનું આલેખન કયું. ખુદ ઈશુ ખ્રિસ્તના અહેસે પણ યહૂદી લતામા રહેતા યહૂદી જેવા જ વાસ્તવિક આલેખ્યો-શિષ્ટવાદી (Classic) ચિત્ર-આલેખન અનુસાર રેખાએ સુંદરતાના અને લવ્યતાના આદર્શરૂપ તેઓને ન આલેખ્યા. આમ એ ચિત્ર હવે વાસ્તવવાદી (Realistic), છતાં એક નવી રીતે તેમાં શિષ્ટવાદ (Classicism) પ્રવેશ્યો. આ કામ તેણે પ્રકાશ (Light) દ્વારા પાર પાડ્યું. ક્રાઈસ્ટના દેહમાથી પ્રસરતું તેજ, તે બે શિષ્યો પર વહાવ્યું અને ત્યાંથી પ્રસરતું તેજ (Light) ખંડના પુગમટની જાન લગી જિવે પહોંચી ચોપાસ ફેલાઈ રહ્યું. આથી ચિત્રમાં શિષ્ટતા પ્રવેશી અને ચિત્ર અદ્ભુત

બન્યું. અહીં પ્રકાશ ચમત્કાર કર્યો. પગિણામે એક જ મૂર્તિમાં Realism અને Classicism સ્થાન પામ્યાં. એ રીતે 'શિષ્ટ વાસ્તવવાદ' (Classic Realism) નામે પ્રકાર ચિત્ર-આલેખનમાં જન્મ્યો.

આ સમય પછી જે ચિત્રકારો ઘર્ષ ત્રણ તેમનાં અને આધુનિક ચિત્રકારોનાં વાસ્તવવાદી ચિત્રોમાં પશુ પ્રકાશના અગ્રમ્ય સૈદ્ધંત દ્વારા 'ફ્રેસકો' તત્ત્વ આપે જ થતું થયું. આમ ચિત્રોને નીતિ સ્વરૂપ મળ્યું, નવી શોખા મળી પરંતુ ચિત્રકારો આ કુશળતાની એવી ભૂમિકાએ તો રેખાનાં મુખ્ય બાદ બસે વર્ષ પછી જ પહોંચ્યા.

નિસર્ગવાદની ઉત્પત્તિ

વાસ્તવવાદ (Realism) અને નિસર્ગવાદ (Naturalism) એ બે વચ્ચે ફેર મો તેનો ઉલ્લેખ આ પહેલાં ઘર્ષ ત્રણ છે. હવે એ ફેર શાથી થવા પામ્યો તે વિષે જોઈએ.

પશ્ચિમમાં ૧૯મી મહાના આરંભમાં નિસર્ગવાદને પુનરુદ્ધાર થયો. આઝલ પ્રકૃતિચિત્રકાર કોન્ટેમ્પ્લે (૧૭૭૬-૧૮૩૭) એની શરૂઆત કરી. તે પછી 'બાર્બિઝોન-કોન્ટેમ્પ્લે' (ફ્રાન્સના પાટનગર પેરિસથી પચાસેક માઈલને અંતરે આવેલ બે શહેરો)ના કલાકાર-મધને લગતા ફ્રેન્ચ પ્રકૃતિચિત્રકારોએ કોન્ટેમ્પ્લેને અનુસરી તેની ઢબ પ્રમાણે અનુકરણ કરવા માંડ્યું. વાસ્તવલક્ષી ચિત્રકારો જેમ જ આ કલાકારોનું દર્શિબિન્દુ આ હતું કે કુદરત જેવી દેખાય તેવી તેને આલેખવી; પશુ તેની સાથેસાથ તેમને ઉદ્દેશ, વિષય યોગ્ય ઊર્મિઓ કે આવેશને પણ આમેજ કરવાનો હતો. વાસ્તવવાદીઓથી પોતે જુદા પડે તે માટે તેઓએ આ ઊર્મિભિન્ન વાસ્તવવાદને 'નિસર્ગવાદ' (Naturalism) એવું નામ આપ્યું. તેમનું કહેવું એમ હતું કે ઊર્મિમુક્ત વાસ્તવવાદને લઈને તેમનાં પ્રકૃતિચિત્રોની ગડગા ઓછી થતી હતી, અને તે વિરોધ જીવન લાગતાં; એટલું જ નહિ, પરંતુ ઊર્મિઓને આમેજ કરવાથી તેમને ચિત્ર-આલેખન માટે અત્ક્રમરજા (Intuition) મળી રહેતી, જેથી તેમના ચિત્રો સાધારણ વાસ્તવલક્ષી ચિત્રો કરતા વધુ ગ્રાણ્યવત અને વિશેષ સુંદર બનવા પામતાં.

નિસર્ગવાદીઓ વિરુદ્ધ વાસ્તવવાદીઓ

પરંતુ આ નવા વાસ્તવવાદીઓ એટલે કે નિસર્ગવાદીઓની સામે જૂના વાસ્તવવાદી મન-વિચારના કલાકારો

ચિત્ર-વર્તાવના બુદ્ધિબુદ્ધ પ્રકારોની સમજણ

પોતાનો વર્ણન કરવાને હમેશાં તૈયાર રહેતા. ૧૯મી સદીના વચગાળે મરટેવ કૉરબેટ નામે ચિત્રકાર નવા વાસ્તવવાદીઓથી બુદ્ધિ પડ્યો. તેણે જાહેર કર્યું કે જેઓ આજે પોતાને Naturalist કહેવાય છે તેઓ ખરા Naturalist નથી. સાચો નેચરાલિસ્ટ તો હું જ છું." કુદરત જેવી દેખાય છે તેવી તેને ચીતરતી વેળાએ આ કહેવાના નિસર્ગવાદીઓ દાગણીઓથી ઘેરવાય છે તેમ થવું ન જોઈએ એવો એ આગ્રહ સેવતો. ચિત્રકારને તો કેવળ એ જે બુદ્ધિ છે જ તેણે ચીતરવું. એણે માત્ર એની આંખોનો ઉપયોગ કરવો-ઊર્મિઓનો નહિ. ઊર્મિ મૂળ પરતુને તાદશતાથી વેળા રાખે છે. ઊર્મિ, કંપનાને તાણી લાવી સચ્ચાઈને ઢાંકી દે છે. કૉરબેટનું આ મત્તવ્ય સાવ મર્યાદિત હતું. આ જ કારણને લઈને કૉરબેટ, બાઈબલના પ્રમંથોને અને ઐતિહાસિક બનાવોને ચિત્રાકિત કરવામાં માનતો નહિ; કારણ આવા પ્રમંથો અને બનાવો, મંપૂર્ણ-પણે નહિ તો મોટે ભાગે કંપનાના જ વિષયો હોય છે. અને કંપના કુદરતથી વેળા છે. એ એમ કહેનો કે 'આ જાતના બનાવોને અને ઘટનાઓને કલાકારે નજરે તો દીધ હોતા નથી તો તેવા વિષયને આલેખવા એ ચિત્રકારનું કાર્ય નથી. એ તો ચિત્રકલાની બહાર જઈ, અન્ય કલા-ભિન્નતા ક્ષેત્રોમાં માથુ મારવા જેવું થયું, અને કવિઓ, લેખકો અને અભિનેતાઓનું પૂછું પકડવા જેવું જ થયું.

બને પક્ષે વચ્ચે આમ સામસામે વિવાદ થતો. તેમાં કૉરબેટને અનુસારી તેઓ નિર્સર્ગવાદી ગણાયા અને જેઓ કૉરબેટને પગલે ચાલ્યા તેઓ વાસ્તવવાદી લેખાયા.

અતિ વાસ્તવવાદ

કલાને નામે પૂરેપૂરી છલના, અને કલા તે જ કુદરત એવું આલેખન માનવા પ્રેરે તેવા ચિત્રવર્તાવને અતિ-વાસ્તવવાદ કહેવાય. કુદરતના નૈમિત્તિક અનુકરણમાં ન તો કલાસૃષ્ટિને નિયમ સચવાતો કે ન તો કલાની ધારણા સચવાતી; છતાં કલામાં જ્યારે અનહદ નૈસર્ગિકતા પ્રવેશે ત્યારે તે અતિ વાસ્તવવાદ લેખાય. 'કલા' છતાં, તે કલા બહાગની વસ્તુ ગણાય. ડુર્ગેઈન જળને જળીન સમજ્યો અને જળીનને તે જળ માની બેસે, તેવું જ આબેહૂજ બે ધોઈ ચિત્રમાં લાવી દેખાડે તો એને અતિ વાસ્તવ-લક્ષી ચિત્ર-આલેખનનું ઉદાહરણ કહી શકાય.

'Castle franco' નામે એક સ્થળમાં ધોઈ ઉમરાવે એક સુંદર આશ્પત્ર બાંધ્યું. તેને કલાકાર વેરોનીએ (ધટાલિયન: ૧૫૨૮-૧૫૮૮) મોટાં મોટાં ભિત્તિચિત્રોથી શણગાર્યું. તેમાં પડસાગમાંથી દીવાનખાનામાં દાખલ થવાના અડધા બિંદુએ અંતરદાર પાસે ઊભેલા બે હજૂ-રિયાઓનું આલેખન-દર્શન હતું. તે એટલું તો વાસ્તવિક હતું કે, અજણા આગતુક્રે તેમને જીવંત માનવીઓ માની ખરેખર હેનરાતા. વેરોનીએ આ મકાનની એક સપાટ દીવાલ પાસેની જિંચી અટારીમાં બે મુવતીઓને એની તો આબેહૂજ આલેખેલી કે આગતુક્રે ભ્રમમાં તેમને નમન કરી બેસતા. અલગત, વેરોનીએ તો માત્ર ગમમત ખાતર જ આમ કરેલું, પરતુ આનું ભ્રમેત્તપાદક 'રીઆ-લિઝમ', કલામય રીઆલિઝમથી અથવા ખરા વાસ્તવવાદી આલેખનથી વેગળુ તો કહેવાય જ. મને તેવો નુસ્ત પણ સાચો વાસ્તવવાદી કલાકાર પોતાની 'કલાની મર્યાદાઓ સમજે છે. તે બધું છે કે 'કુદરતને સાચા નીવડવું' એ જણાવતી 'Realism'ની મંદા કેવળ એક ગુણનાત્મક મંદા (Comparative Term) જ છે.

આભાસવાદ (Impressionism)

જેમ એકમાથી બીજું અને બીજામાંથી ત્રીજું નીકળે, તેમ વાસ્તવવાદમાંથી નિસર્ગવાદ અને નિર્સર્ગવાદ-માંથી હવે એક નવો વાદ ઉપસ્થિત થયો. તેનું નામ Impressionism અથવા આભાસવાદ. એની ઉત્પત્તિ અને એનો ઇતિહાસ હવે જોઈએ.

વસ્તુઓને વિરોધ કુદરતી રીતે અને ખરી રીતે જોવાની એક પદ્ધતિ તે આભાસવાદ. આભાસવાદીઓ વાસ્તવવાદીઓ પેઠે વસ્તુઓને જ જોવી એ વાતને વજન ન આપતા, વસ્તુઓને જોતાંજેત જ તેમના મન ઉપર પડેલવહેલી તેની જે છાપ પડે છે એ 'મન ઉપર પડતી પડેલી છાપ'ને જણાવપ કિંવા આભાસરૂપ નામે ઓળખે છે અને તેના પર જ તેઓ અવલમ્બે છે. તેઓ એના આધારે ચિત્રને આલેખતા હોઈ, તેમને જાણવાદીઓ કહેવામાં આવે છે. માનવીની જેની જોવાની શક્તિ તે અનુસાર જ તેના મન ઉપર, અન્ય મનુષ્યને કે વસ્તુને જોતાંજેત જ પ્રથમ મંરકાર અથવા પડેલી છાપ પડે છે. ચિત્રકારની ગાળનામાં પણ તેવું જ બને છે. ધોઈ દરશને જોતાની સાથે જ પોતાની જોવાની શક્તિ પ્રમાણે તેના મન ઉપર

જે સૌથી પહેલી છાપ પડે તે પ્રથમ છાપ (First Impression) અથવા મંકારનું દર્શન, કાળજી કે કેનવાસ ઉપર ખડુ કરવું એનું નામ Impressionism અથવા છાપવાદ, કિત્તે આગાસવાદ.

દશ્ય એક અને સંસ્કાર અનેક

એકાદ બે સાદાં ઉદાહરણ લઈને આ જાગ્યને સમજાવવાનો પ્રયાસ આપણે કરીશું. ધારો કે વિદ્યાર્થી તરીકે તમે શાળામાં ભણી રહ્યા છો, ત્યાં કોઈ અજાણ્યો પુરુષ આવી ચડે છે અને શિક્ષક જેને થોડીક અજાણની વાતચીત કરી વિદાય થાય છે. એ વર્ગમાં ભણુના અદારે છોકરાઓએ તેને જોયો તથા સાંભળ્યો હોય છે. જે એ અદારે અદાર છોકરાઓ પોતાને ઘેર મહેંચતાં, પેલા અજાણનાની મુલાકાતનું વર્ણન પોતાનાં માથાપ આગળ કરતાં, તે પુરુષ કેવો હતો, કેવો દેખાતો હતો, તેનો પોશાક કેવો હતો, તેની બોલવાની ઢબજબ કેવી હતી, ઉચ્છ્વાસેલો હતો કે શાન્ત હતો વગેરે વર્ણન તેઓ કરતો, તો પણ એ અદારે અદાર છોકરાઓની નવા આગતુક વિષેની છાપ (Impression) અદાર જ હશે. તેમજ વર્ણન ઉપરથી પેલા પુરુષ વિષે તેઓ જે ક્ષેત્ર બાતોમાં મગતા પણ થાય, તો કોઈ જામતોમાં ભુલ પડે; કોઈકને એક વસ્તુ યાદ રહી હશે તો કોઈને તે જ વસ્તુનો ખ્યાલ સુઝાં પણ થવા પામ્યો નહિ હોય. આમ, એક જ દર્શને લગતા અનેક લિમસિમ મંકારો (Impression) હોવા છતાં તે બધા જ સાચા છે. વાન એક છતાં આ અનેક છાપફેરનું કારણ શું? પ્રત્યેક છોકરાની એકસરખું જોવાની અશક્તિ એ એનું કારણ. એ દરેકના અવલોકનનો આધાર તેમની પોતપોતાની જોવાની ઝડપ ઉપર અને જોવાની ચોક્કસાઈ ઉપર રહેલો; એવે એક જ દૃશ્યની છાપ મિનિમિત્ત નીવડી, છતાં એ બધી જ છાપ સાચેસાચી હોવા વિષે તો કોઈ શંકાને સ્થાન નથી. આડું, પોતપોતાના મનના મંકાર કે છાપ પ્રમાણેનું વર્ણન, જેમ શાળાના છોકરાઓ ઘેર આવીને રજૂ કરે, તેમ ચિત્રકારો ‘કેનવાસ’ ઉપર, જોનાર્નેન મન ઉપર પહેલી પહેલવહેલી છાપનું આલેખન કરે, તે ચિત્ર-આલેખન, તે Impressionism કહેવાય.

નીતિની સત્યતાની પેટે ફિલસૂફીની અને કલાની સત્યતાને પણ અનેક પાસાઓ દોષ છે. કલાની સત્ય-

તાને નામે કાં તે કલાકારને ચિત્રની સર્વસામાન્ય અસર (General Effect)નો જ ખ્યાલ હોય, ચિત્રની ચિત્રાપૂર્ણ હકીકતો વોસરી તે આ અસરકારક સત્યતાને જ અપનાવનારો હોય; અથવા તો બસ ચિત્રાપૂર્ણ વાસ્તવવાદી ચિત્રઆલેખન કરનારો પણ તે હોઈ શકે.

સંસ્કારવાદીઓની દશ્ય જોવાની પદ્ધતિ

આ જોવાનો પહેલા પ્રકારનો ચિત્રકાર એકાદ રાજ-માર્ગતા કે અરપચના સમય દૃશ્યને એક પલકારામાં જોઈ પલકદષ્ટિથી પકડી લઈ તેમને તેના જ આલેખશે. ઘણી વિગતો નહિ પરંતુ કેવળ એક ઉક્તિ પલક-છાપને રજૂ કરશે. તેઓ આ રીતે કુદરતને વફાદાર નીવડશે. એવી રીતના કુદરતના વફાદાર આલેખન-પ્રકારને ચિત્ર-કલામાં ‘Impressionism’ કહે છે.

ચિત્ર-આલેખનના ભુલભુલક પ્રકાર

છાપવાદીઓ વાસ્તવવાદ (Realism) માં નથી માનતા એમ નથી, પણ તેમનું કહેવું એટલું જ છે કે ‘અમે વાસ્તવવાદી ચિત્રકારો પેટે બધું જ રખવા કે ચીતરવામાં માનવા નથી.’ મંકારવાદીઓ મહોલામાંથી કે શેરીમાંથી પસાર થતાં ઘરતાં, ફરતાં, દોડતાં, ચાલતાં અમંખ્ય મનુષ્યોને બધી વિગતો સાથે ચીતરશે નહિ. રંગથી વધી જતા માનવ આદિ સમૂહમાના બધાંને મંખૂર્ણ વિગત સહ આલેખવા જતાં, બધું ચિત્રકારે તેમને રસ્તા ઉપર એકાએક ઘડીમર થોભાવી જોવા ગમી રહ્યા અને ચીતર્યા હોય તેનું થલિન ચિત્રણ કરશે નહીં. શેરીમાં માણસો વગેરે પ્રાણીઓ કહી પણ આપણે એવાં જોઈશું નહિ. એમને તો તેઓ પ્રથમ દષ્ટિપાતે જેવા દેખાય તેના સર્વસામાન્ય છાપ રૂપે જ આલેખતો અને તેને જ તેઓ કુદરતી ગમ્યને તો પછી આવા પલક-દર્શી જગતરૂપે થતાં આલેખનમાં વિગતો (details)નો એટલે ભાગ જોડી જવો જોઈએ જ, એમ જો આપણે વિચારીએ તો આપણને મંકારવાદીઓનું દષ્ટિગિન્દુ વિરોધ સમજશે.

ક્ષણિક સૌંદર્ય

મંકારવાદીઓને છાપમય ચિત્રઆલેખન પ્રિય હોય છે તેનું ખીલું પણ કારણ છે. તેઓ માને છે કે સ્થાયી સૌંદર્યની અસર કરતાં ક્ષણિક સૌંદર્યની અસર વધારે

સુંદર હોય છે. દેખાવો અને બનાવોની ક્ષણિક અંગ (Momentary Effect) જે ખરેખર એક ક્ષણ પૂરતી જ સંગત છે, જે અનિશ્ચિત છે, જે સ્થાયી નથી, કલાકાર જોને પણ એકમાં જ (તેમાં અન્ય કંઈ ફેરફાર થાય તે પહેલાં જ) પકડે છે, અને છાયાચિત્રકારો તે દ્રશ્ય કે બનાવને અચ્છા ખરેખર તે એક પળને આલેખે છે. આવી એક પળને ઝડપી લઈ તેને આધારે તેઓ આશ્ચર્યકારક આલેખન કરે છે.

ધારો કે તમારી પ્રિયતમા અથવા તમામ મિત્રના ચહેરા ઉપર એક અમુક હાપ ઊડી ન ઊડી ત્યાં તો એ વડી જાય, તે જોઈ તમને થાય 'ઓહો! હું અજાણી એનો ફોટો પાડી લઈ તો કેમ?' પરંતુ તમે તમારો 'કેમેરા' ગોળવરા જાઓ તેટલામાં તો તે હાપ-તે ક્ષણ-જીવી હાપ અલોપ થઈ જાય છે. તેને તમે પાછી આણી શકતા નથી; પણ મંકારવાદી ચિત્રકારો, દર જોનારો જ મન પર પડેલી ક્ષણ-જીવી હાપ પકડવામાં કુશળ હોઈ, તેઓ પળભર અસરવાળી, અગિયર, ઊડતી એક હાપને તે હાપ થાય તે પહેલાં પકડી લઈ, તેને ચિત્રમાં રજૂ કરી શકે છે. તેમ કરતાં તેમને સૌથી મુખ્ય અને મોટી સહાય પ્રકાશ (Light) હાથ મળે છે. પ્રકાશની પવટાતી-બદલાતી અનેકવિધ લીલાનો એમને ઊંડો અભ્યાસ ત્યાં અનુભવ હોઈ તેઓ એકના એક દશનું વિવિધ પ્રકારનું ક્ષણિક સંદર્ભ અનેક કૃતિઓ હાથ હાખવી શકે છે. માંતે (ઈ.સ. ૧૮૪૮-૧૯૨૬) પોનાની એક ચિત્રમાળામાં, વિવિધ તરીકે કેવળ સૂકા ધાસની ગજીઓ જ રજૂ કરી છે. પરંતુ આ એકનું એક જ દ્રશ્ય, એ વિષયના પ્રત્યેક ભુદા ચિત્રમાં વિવિધ ક્ષણિક સંદર્ભ રજૂ કરી લિખ અસર જન્માવે છે. માંતે આવો કુશળ હાથવાદી ચિત્રકાર હોતો.

સ્વપ્રભવ ક્ષણિક છાપચુકા દ્રશ્યચિત્રો

વિદ્યુત્તર (અમેરિકન: ૧૮૩૪-૧૯૦૩) પણ Impressionist કલાકાર હોતો, પણ તેના ચિત્રોમાં Idealismનું તત્ત્વ પણ પ્રધાન ભૂમિકા ભજવતું, તેથી એ Idealistic Impressionist ભાવનાપ્રધાન છાયાવાદી તરીકે જાણીતા છે. એના ઉદાહરણ સમા મંખ્યાનપદ રજનીચિત્રો એવે ચીતર્યા છે, જેમને એ 'Noctur-

nally' કહી ઓળખાવતો. તેની ગંધી કૃતિઓમાં દોષ વાગનવવાદોની નહિ, પણ એક ભાવનાવાદોની હાપ વર્તી આવતી. તેમાં વસ્તુઓના વાસ્તવિક પરિચય કનચરને જાહેર, મંખ્યાના અને રાત્રીના મંદ પ્રકાશમાં વસ્તુઓ જે પ્રમાણે નહિ જેવી અને ઝાંખા દેખાય છે, તેમાં અત્યંત સુંદર સ્વપ્રભવ ક્ષણિક છાપચુકા આલેખનો એ જુદું ખૂબીથી રજૂ કરતો. સરિતા, તેની ઉપરનો પુલ, હેડી, સાગર કે સાગરકાંઠો, તેના આકારો કે ઘાટો ખ્યાલ મળી મ્હે તેના હેતુથી વિદ્યુત્તર ચિત્ર પાડતો નહિ. તેનાં રજનીચિત્રોની વસ્તુઓ, વસ્તુઓ (Things) નહિ, પરંતુ પ્રકાશના દોષ અગમ્ય અચોક્કસ પટ ઉપર, દોષ રહાની (આભિક) આકારોની અલપઅલપ ક્ષણિક હયાતીઓ (Presences) સરતી, વહેતી, પળભરમાં અજાણી વીખરાઈ જતી હોય એવી જ જણાતી. એનાં આલેખનમાં આત્મ, પ્રત્યેક ક્ષણ-જીવી રાત્રીદશન, પ્રકાશની અગત્ય વડે ભાવપૂર્વક બની પ્રેક્ષકોના આધ્યાત્મિક કલ્પના-પ્રદેશ ઉપર રૂબરૂ અસર કરતું.

કહેવાય છે કે અર્વાચીન સમયના બધા ચિત્રકારોના (પછી તેઓ વાસ્તવવાદી, નિર્સર્ગવાદી કે ભાવનાવાદી હોય) ચિત્રકાર્યમાં માંતેની અને વિદ્યુત્તરની અસર વર્તી-ઓછી જણાય છે. એમની કૃતિઓના નમૂનાઓ ઉપ-થી પ્રકાશનો અભ્યાસ અને તેની રજૂઆત ઘણા મોટા ભાગે કલાકારો વચ્ચે ફેલાવા પામી છે.

સંસ્કારલક્ષી અને વાસ્તવલક્ષી ચિત્રકાર્ય વચ્ચેનો ભેદ

જેમ નિર્સર્ગવાદ તેમ સંસ્કારવાદ પણ વાસ્તવવાદ (Realism)નો જ એક પ્રકાર છે. બે વચ્ચે ફેર એટલો જ કે વાસ્તવવાદ પ્રમાણે જ્યારે કુદરતના દ્રશ્ય, બારીકાઈથી અવલોકી, વિગતવાર આલેખવામાં આવે છે, ત્યારે સંસ્કારવાદ યુગ્મ્ય પ્રતિદ્રશ્ય, તેમને જોતાંવેત જે પહેલી છાપ (Impress) મન પર પડે છે યાને ક્ષણિક દ્રશ્ય જેવું દેખાય છે, તેવું તેને આલેખવામાં આવે છે. ટૂંકમાં, સંસ્કારવાદીઓને ક્ષણિક રૂપદર્શનકાર ચિત્ર-આલેખક કહી શકાય.

વાસ્તવિક ચિત્ર-આલેખન માટે કલાકાર પાસે વિચારણા અને લક્ષપૂર્વકનું નિરીક્ષણ અને તપાસની અપેક્ષા

રહે છે. સંસ્કારલક્ષી આલેખન ચિત્રકાર ઉકીકત (Facts)ની નહિ, પણ ઉપલક્ષ ઊઝા દેખાવને દાખવનાર રૂપરેખાની અપેક્ષા ધરાવે છે.

ક્ષણિક-રૂપ-દર્શનીય ચિત્રકાર્ય

સાધારણ ચિત્રકાર નિર્માને પોતાની એકની એક જ દૃષ્ટિ મુજબ જીએ છે. એને મન ધાસનો રંગ સંદેહ લીધો જ હોવાનો, અને આકાશનો નીલો જ. પરંતુ છાયાવાદી ચિત્રકાર એ ધાસ અને ગતનને કદાચ જાણેલાં ચીતરતાં અચકાશે નહિ. કારણ જે એક અથુક ક્ષણે તેણે ધાસને અને આકાશને જોયાં ત્યારે કોઈ વિલક્ષણ અસરને લઈને તે તેને જાણેલાં વર્ણનાં જ લાગેલાં જણાયાં અને તેથી તેણે તેમને તેવા જ રંગનાં આલેખ્યાં. પ્રેક્ષકોનાં બિનઅનુભવી નેત્રો અને ખરી સમજના અભાવને કારણે કેટલાક વાસ્તવલક્ષી અને સંસ્કારલક્ષી ચિત્રકારોનાં ચિત્રોની રંગાવટ તેમને અવારનવિક અને અચકાચ જેવી લાગે છે. વિડરટલર, મેન્ટ અને કૅલ્કો મોન્ટ જેવા ક્ષણિક રૂપદર્શન ચિત્રકારોની કેટલીક કૃતિઓમાંનાં દરજો, સામાન્ય પ્રેક્ષકને ‘અસ્વાભાવિક’ લાગતાં હોય તેનું કારણ એ જ છે, કે આ કલાકારોએ ચિત્રમાંની આકૃતિઓને જે રૂપરંગ અને અવરથા જોઈને આલેખી દોષ તે રૂપરંગ અને તે અવરથાની, આ સામાન્ય પ્રેક્ષકોને કથી કલ્પના હોતી નથી.

વાસ્તવવાદી ચિત્રકારોના બે વર્ગ હોય છે: એક ઉકીકત (Facts) પર ભાર મૂકે છે, બીજો ઉપલક્ષ દેખાવ (Appearance)ને અગત્ય આપે છે. આ બીજા પ્રકારના વાસ્તવવાદીઓ, છાયાવાદીઓ કિંવા આભાસવાદીઓ તરીકે ઓળખાય છે. પરંતુ એ બંને પોત-પોતાની રીતે સાચા છે. જે વાસ્તવલક્ષી કલાકારો પ્રત્યેક વસ્તુ હાથમાં ધરી તેને વિગતપૂર્ણ રીતે આલેખે છે, તો છાયાવાદી ચિત્રકારો તે વસ્તુઓથી લિલ જાણે તે વસ્તુઓ જોડે તેમને કશું લાગતુંજાતું જ ન હોય, તેમ દરજ અને વસ્તુઓની સંપૂર્ણ અને અખંડ, પરંતુ ક્ષણિક અસરને જ આલેખે છે.

સૂક્ષ્મદર્શનીય શાળાના ચિત્રકારો

પરંતુ વાસ્તવવાદી કલાકારો બધારે ચોક્કસાઈ પર વધુ ભાર મૂકે છે ત્યારે સોના કરતાં ધમધમ મોઢું તેથી તાલ ધાય છે. સમગ્ર કલાની રમૂઆન કરતાં ઠગ-

કૌશલની રજૂઆત જ નજરે ચડે છે. આકૃતિ જોઈને કોઈ તેને જીવંત માની જેસે એવી નિઝાથી બનાવેલાં, તેમનાં આવી જાતનાં ચિત્રોને સંપૂર્ણ બનાતાં કોઈ કોઈ વાર તો ઘણા સમય લાગતો. કહે છે કે Peter van Stinglendent નામે ચિત્રકાર, જે ઘણુંખરું નાનાં નાનાં કદનાં ચિત્રો બનાવતો તેણે એક ચિત્રાકૃતિમાં કરચીઓ આલેખવા માટે ખારસાં ત્રણ વર્ષ લાગલાગટ લીધાં હતાં. અલબત્ત, પરિણામ અદ્ભુત આવ્યું, પણ તેમાં ‘કલા’ નહોતી. વિવરને તાદરશ જીવંત અને પરિપૂર્ણ વિગતપૂર્ણ આલેખવા માટે તે એટલું તો ઝીણું કામ કરતો કે પોંછીથી પ્રત્યેક આકૃતિને સંખ્યાબંધ ટૂંકા અને આજ આજ લસરકા (Strokes) આપવા પડતા. આવા ચિત્રકારમાંના એકે તો કેવળ એક સાયરણીનો હાથો ચીનરવા સારુ દિવસોના દિવસો સુધી પોંછી ચલાવી હતી. આ ઉપરથી જણાશે કે કેટલી ઉદાસીની ઝીણવટ તેમના ચિત્રકાર્યમાં સમાવેલી હોવી જોઈએ. આવી છેક જ બારીક કામગીરીને બરાબર અવલોકવા માટે કવચિન સૂક્ષ્મદર્શક કાચની અગત્ય પણ જણાતી. માટે જ એવા ચિત્રકારોને ‘Painters of the Microscopic School’ સૂક્ષ્મદર્શનીય શાળાના ચિત્રકારો એવું નામ પણ મળ્યું હતું. જેનું એમનું ચિત્રકામ ઝીણું હતું, તેવી તેની અસર પણ સૂક્ષ્મ હતી.

ઉદાવદાર છતાં નાજુક

આથી જાણ્યું, કેટલાક વાસ્તવલક્ષી અને છાયાલક્ષી ચિત્રકારોનું ચિત્રકાર્ય એક ઉચ્ચ વિરોધાભાસ તરીકે નોંધપાત્ર હતું છે. ચિત્રશાસ્ત્રમાં જોને (Bold Execution) ઉદાવદાર કલા કહે છે, તેનું ઉદાવદાર તત્ત્વ તેમનામાં હતું. જે કોઈ તેઓ ચીનરવા તે જોરદાર પોંછી-કામથી આલેખી, વિસ્તીર્ણ અસર આપતા. ઉદા. (અ. ૧૫૮૦-૧૬૬૬) અને રેમ્બ્રાં (અ. ૧૬૦૬-૧૬૬૯), વોલ્ફેન્ગ અને સારજન્ટ (અ. ૧૮૫૬-૧૯૨૫)ની પોંછી છૂટે હાથે, ધમધમરી અને જોડીથી રીતે ફરી વળતી, છતાં તેમની દૃષ્ટિની અને હાથની ચોક્કસાઈ એટલી તો સરસ હતી કે તેઓ સૂક્ષ્મ કામ પણ. ‘સૂક્ષ્મદર્શનીય ચિત્રકારો’ને યદ્યપ્ત મારે તેનું કાંકડું અને સફળ કરી રાખ્યા. તેમની પોંછીમાં એવી ધમધમ હતી કે તેમના ‘કેનવામ’ ઉપરનાં

શૈલીને સફળતાપૂર્વક અપનાવી. જૂની વિદ્યાનુસારી પદ્ધતિને એણે આથી જળપરા ફેટકા લગાવ્યો અને નવી મંસ્કારલક્ષી રીતિને, પોતાના મતને મળતા ભાઈબંધ કલાકારો-લેઓસ, ફેર્ડીન લેઓર, મોનેટ, દેગાસ અને પીઝેસની સહાયથી ખૂબ જ વેગ આપ્યો. આથી તે 'મંસ્કારવાદી શાળાના પિતા' તરીકે જાણીતા થયો.

‘ઈમ્પ્રેશનિઝમ’ નામ કેમ પડ્યું ?

આ સર્વ ફ્રેન્ચ મંસ્કારવાદીઓમાં મંસ્કારવાદનો એક પ્રખર પ્રતિનિધિ તે ક્લૉડ મોનેટ (૧૮૪૦-૧૯૨૬) હતો. એણે એકપ્રકારે મેનેટના કાર્યને, પ્રકાશને લગતા પોતાના વૈજ્ઞાનિક અભ્યાસથી ઘણું આગળ વધાર્યું. મંસ્કારવાદમાં એણે પ્રશંસનીય વિશેષના આણી. જો કે એકપ્રકારે મેનેટ ‘મંસ્કારવાદી શાળાનો પિતા’ લેખાયો; પરંતુ નવી ચિત્રશૈલીને ‘Impressionism’ એવું જે નામ અને સંજ્ઞા મળ્યાં તે આ ક્લૉડ મોનેટના જ એક ચિત્ર ‘Sunrise an Impression’ ઉપરથી જ મળ્યાં. એ કૃતિ સૌથી પહેલી વાર ૧૮૬૩માં Des Refusena ચિત્રપ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવી હતી. આ મોનેટ-મેનેટની જોડીએ વિદ્યાનુસારી જૂની રચાવટના બંધનને શિથિલ કરવામાં કશું બાકી ન રાખ્યું. એ મોનેટ પ્રકાશના કમ્પ તરંગ સિદ્ધાંત (wave-theory of light)ને લગતી તથા રશ્મિવર્ણદર્શક ત્રિપાર્શ્વ કાયને લગતી બંધી વૈજ્ઞાનિક સોધોગોળને લઈને મંસ્કારલક્ષી ચિત્ર-આલેખનના વિકાસમાં ઘણો મોટો ફાળો આપ્યો. પ્રકાશની પળેપળ પલટાટી-બદલાટી રિથિતિને લઈને પ્રત્યેક પળ-વિપળ જેટલા સમયદર્શનને, ચિત્રાકિત કરી શકવાનું માન પ્રથમ મોનેટ જ મેળવેલું. પરિણામે એની ઉત્તમોત્તમ કૃતિઓ પ્રકૃતિદર્શનને જ લગતી હતી.

કેટલાક મહાન મંસ્કારવાદીઓ

ઈંગ્લાંડમાં મંસ્કારવાદનો અગ્રેસર પ્રતિનિધિ (ઈંગ્લાંડ વાસી, પણ મતે અમેરિકન) જેમ્સ વ્હિટ્થેર (૧૮૩૪-૧૯૦૩) થઈ ગયો. એના મંસ્કારલક્ષી રચનાંચિત્રોનો ઉલ્લેખ આગળ આપણે કરી ચયા છીએ. એની બંધી કૃતિઓ મંસ્કારલક્ષી હતી. એના પર જાપાનીઝ ચિત્રશૈલીની પણ જળપરી અસર થવા પામી હતી. ૨૪ ઍલેરીમાં વિરાગતા ‘Battersea Bridge’વાળા એના પ્રકૃતિ-

ચિત્રમાં મંસ્કારવાદીઓની ફ્રેન્ચ શૈલી અને જાપાની શૈલી સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે. જાપાવાદમાં રેખનના બે મહાન ચિત્રકારો સોરેકા અને અયુલોગાએ પણ નામના કાઢી.

વિશ્વયુદ્ધ પછી

છેલ્લા વિશ્વયુદ્ધ પછી જાપાવાદમાં જળપરં પરિવર્તન થવા પામ્યું. તેના છેલ્લામાં છેલ્લા અનુયાયીઓ કુદરતની નકલ કરવાનો જરાય પ્રયત્ન કરતા નથી. તેઓ આકૃતિ અને રંગ દ્વારા ભીમિને વ્યક્ત કરવા પાછળ જ મંજૂર રહે છે. તેઓ આકાર આલેખના નથી, પણ આકાર ઉત્પન્ન કરે છે. જીવનની નકલ રૂપે નહિ, પણ જીવનનો સાર મળી રહે તેની શોધ પરત્વે તેમનું લક્ષ કેન્દ્રિત થયું હોય છે.

વ્યક્તિત્વનું મહત્ત્વ

ભવિષ્યમાં અન્ય કોઈ ચિત્રવર્તાવના પ્રકાર વિશે આપણે વાંચીએ તો તેમાં આશ્ચર્ય પામવા જેવું કશું જ નથી. કાષ્ઠ અખિલ સૃષ્ટિમાં યાત્રુ જ પ્રગતિ આધીન છે. ‘કલાની મહારાણી’ સમી ચિત્રકલા ગુણ-ચિત્રોથી આગળ વધી, પરિવર્તન પામી, પ્રગતિશીલ બની આજે જે સર્વત્રેય રિથિતિએ ચાલી પહોંચી છે, તેમા હવે પછી કોઈ નવા વર્તાવને સ્થાન મળવાનું જ તેમાં કશી શકા નથી. પછી એ નવો વર્તાવ કેવો નીવડે છે તે જ જેવું બાકી રહે છે. વર્તાવ તો એક સાધન છે અને તે સાધન જ રહેશે. એ વર્તાવોની ગુણમી ચિત્રકારો સહન કરતા નથી અને કદી સહન કરી શકતો નહિ આમ જતા જેઓ વર્તાવનું દાસત્વ સ્વીકારે છે, તેઓ પણ અતે એ ગુણમીમાંથી નવા પ્રકારને પ્રકટાવી શક્યા છે. અનુભવે તેમને અતે તો વ્યક્તિત્વના જ મહત્ત્વની ખાતરી કરાવી છે. એને પાછળ રાખ્યા મથો તોય તે જીવુ થયા વિના રહેતો નહિ. વ્યક્તિત્વ વિનાના આલેખનોની ઝુલુવટા હમેશાં ઝોછી જ અકાવાની. માટે જ પ્રત્યેક કલાકાર પોતાની કૃતિમાં, વ્યક્તિત્વને ગતિ આપવાનો પ્રયાસ કરવાનો હોય છે. જેમ ગ્રંથોમાં, તેમ ચિત્રોમાં, વ્યક્તિત્વ તો જરૂર પ્રકટ થયુ ઘટે. અને પ્રત્યેક ચિત્રકારનો હેતુ તથા તેનું દર્શિષિદુ, હુડુ, હુડુ હોવાને લીધે, આપણે જોઈએ છીએ કે એક જ ચિત્ર-વર્તાવ, એક જ શાળાના અને એક જ વનના કથા

ચિત્રવ્યતીવના ભુદાભુદા પ્રકારોની સમજણ

કારોના ચિત્રોની છટા અને ઢબછબ, મળતા દેખાય
છતા, તે બધામા વ્યક્તિગત લિનતા હોત છે કાંઈ ને કાંઈ
અનોખી છાપ તેમની કૃતિઓમા જણાઈ આવે છે
આલેખન ભલે એક પ્રકારનું હોત, પણ કલા હમેશા
આ અનોખી છાપની અપેક્ષા રાખે છે આ અનોખી
છાપ જેમ કલાનું બૂધણ છે, તેમ સમગ્ર વિશ્વમા વૈવિ
ધ્યની મહત્તાની તે સૂચક છે પ્રેવિધથી જ જગતમા
અને જીવનમા આનંદ અને રસ પ્રકટે છે-સૌન્દર્યનો અને
સુખનો અનુભવ થાય છે

જેમ ચિત્રકારોએ કલાકૃતિમા વ્યક્તિત્વ દર્શાવવાનું
હોય છે, તેમ બીજે પક્ષે ચિત્રપ્રેક્ષકોએ તેમની કલા
કૃતિમા આ વ્યક્તિત્વને રોધી કાઢવાના હોય છે તેમને
આ વ્યક્તિત્વ, ચિત્રમાની કાંઈ અનોખી છાપ દ્વારા જણાઈ
આવશે મધનાનધ ચિત્રો જોવા-તપાસવાનો મહાવરો
પણ પછી, અને ખાસ કરીને એક જ વિષયની ભુદા
ભુદા કલાકારોની કૃતિઓના લક્ષ્યપૂર્વક અભ્યાસ ઉપરથી

ચિત્રકારની વૈયક્તિક છાપ તેની અનન્યતાથી, અસામાન
તાથી અને નીનતાથી નોંધી શકાય છે પ્રત્યેક ચિત્રમા
મનોભાવ (sentiment) અતર્ગત હોત છે ચિત્રોને
એ મનોભાવ (sentiment of a picture) જાત
જાતના હોત છે કાંઈ ચિત્રનો મનોભાવ આપણને
આશ્ચર્યચકિત કરે, કાંઈ કરણતાથી લાગણીનશ કરે, કાંઈ
સૂચના કરે, કાંઈ માર્ગ ચીંધે, કાંઈ ઉત્તત ભાવ જગાડે,
કાંઈ આપણને કાવ્યપ્રદેશમા લાવી મૂકે, કાંઈ આપણને
વિચારમગ્ન કરી મૂકે, કાંઈ ખડખડ હસાવે ને કાંઈ આપણને
સમાધિગ્ન કરી મૂકે ચિત્રમા આ મનોભાવનું જન
મધનસ્થ ગ્સ કેન્દ્ર (centre) હશે ત્યાં પ્રેક્ષકને ચિત્રકાગ્ના
વ્યક્તિત્વનો ચમકારો નક્કી જણાઈ આવશે ચિત્રમાનું
ગ્સનું કેન્દ્ર જે ચિત્રપ્રેક્ષક પકડી પાડશે તેને ચિત્રના
મનોભાવનું કેન્દ્ર આપોઆપ મળી રહેશે, અનોખી છાપ
પ્રખળ રીતે પ્રત્યક્ષ થશે અને ત્યાં ચિત્રકારના વ્યક્તિત્વની
પણ આખી થશે

ચિત્રકારની પાકશાળા(સ્ટુડિયો)માં

સામાન્ય અને સુગ પ્રેક્ષકોને પશુ ધલુંખરું ચિત્રનું સૌંદર્યવિષયક પાસું જ નોંડું-વિચારનું ગમે એ સ્વાભાવિક છે. જે ચિત્રનું અવલોકન તેઓ કરે છે તે કેમ તૈયાર થયું, તેમની એમને ભાગ્યે જ દરકાર હોય એ પશુ સહજ છે.

જિતાસુ પ્રકૃતિના ચિત્રપ્રેક્ષકોને ચિત્રના આયોજન વિભાગનો પશુ ખ્યાલ મળી રહે એ માટે આપણે ચિત્રકારની પાકશાળામાં હવે પ્રવેશ કરીશું.

લિતિ-ચિત્ર-ફેસ્કો

પ્રથમ, લિતિચિત્રો કઈ રીતે તૈયાર કરવામાં આવે છે તે વિશે જોઈએ.

'Fresco' એ ઇટાલિયન ભાષાનો શબ્દ છે. એનો અર્થ તાલુ એવો થાય છે. એટલે જ તાજ-ભીની દીવાલ ઉપર દોરેલાં કે રંગેલાં ચિત્રોને ફેસ્કો અથવા ફેસ્કોપેઈન્ટિંગ કહે છે.

પશ્ચિમમાં લિતિચિત્રોનો આરંભ, સૌથી પહેલાં ઇટલીમાં ચોદમી અને પંદરમી સદીમાં થઈ ગએલા કલાકારો હેથેનાઈ દે વોચી, માર્કકેલ એન્જેલો, રફાએલ આદિએ કરેલો. ત્યાંનાં વિખ્યાત દેવળો, મઠો અને મહેલોની 'પ્લાસ્ટર' કરેલી તાજભીની ભીતો ઉપર બનાવેલાં ચિત્રોને 'Fresco' નામ મળેલું.

ચિત્ર બનાવવા માટે સુવાળી, સરખી સપાટી તેને મળી રહે એટલા માટે ભીંન ઉપર પ્લાસ્ટર થયું. ભીના તાજ પ્લાસ્ટર ઉપર જ ચિત્રકારે કરવાનું કારણ, ભીનાશને લઈને રંગો ભીંનમાં પ્રવેશ થઈ શકે તે હતું. દીવાલની અંદર પ્લાસ્ટર સૂકું થઈ ગયા પછી રંગ તેમાં પ્રવેશી શકે નહિ.

લિતિચિત્રો ચીન-ચા સાડ, રંગોને પ્રથમ પાણીમાં પલાળવામાં આવે છે, અને પછી ભીંન ઉપર, અગાઉથી તૈયાર કરેલા ભીના પ્લાસ્ટર ઉપર પીંછી વડે તેમને પૂરવામાં આવે છે. પ્લાસ્ટર પર પૂરેલા આ રંગો જ્યારે સુકાવા માટે છે ત્યારે તેમાં એક રાખાયણિક ક્રિયા થાય છે, જેથી પ્લાસ્ટર સાથે પેલા રંગો દૃઢપણે એકરૂપ થાય છે. આમ, આ રંગલેપન ભીંનનો જ એક અખંડ અભિલ ભાગ બને છે.

લિતિચિત્ર, પ્લાસ્ટર ભીનું હોય તે દરમિયાન જ પૂરું કરવું જોઈએ, એટલે ચિત્રકાર પોને જેટલું એકાં-સાથે ચીનરી શકે તેટલા પૂરતી જ દીવાલને આગળથી પ્લાસ્ટર લગાડી તૈયાર કરી રાખે છે. જો કદાચ વખતસર ચિત્ર ન થઈ રહે અને પ્લાસ્ટર સુકાઈ જાય તો તેટલા સુકાઈ ગએલા ભાગને ચિત્રકાર ઉમેડી નાખે છે, અને ફરી બીજો દિવસે નવું તાલુ ભીનું પ્લાસ્ટર લગાડી, આગલા દિવસનું અધૂરું કામ તે આગળ ચલાવે છે. આમ દરરોજ, આગલા પ્લાસ્ટર જોડે અપભ્રંશ નહીં ભીનું પ્લાસ્ટર જોડવામાં આવે છે; અને તેના પર ચિત્ર કરવામાં આવે છે. અલગત, આથી જૂના અને નવા પ્લાસ્ટર વચ્ચે કાંઈક સંધ ગળી જાય છે ખરી. પ્લાસ્ટરમાં આવી તડ અનેક લિતિચિત્રોના ફોટોગ્રાફમાં ખુલ્લી જોઈ શકાય છે. તે ઉપરથી એક દિવસમાં, ચિત્રકારે જેટલું કામ કર્યું હશે તેમો અંદાજ કાઢી શકાય છે. વળી જેટલાંક લિતિ-ચિત્રોની તડ તો જોવાંવેળ જ દેખાઈ આવે છે, તેમના 'સિસ્ટર્નિન ચેપલ'ની છત ઉપર, માર્કકેલ એન્જેલોએ આલેખેલું વિખ્યાત ચિત્ર 'Adam'માં તડ તો ગ્રપ્ષ દેખાઈ આવે છે, તે ઉપરથી આપણે અનુમાન કરી શકીએ કે કલાકારે ક્યારે ક્યારે કામ કરવું હોડી દીધું હશે.

સુંવાળપ, ચીનાઈ માટીના વાસણોની ચમકને અને સુંવાળપને ટકાર મારે એવી હતી. વળી એ પ્લાસ્ટરની ખીણ મોટી ખૂબી તો એ છે, કે તે એક ઈંચના બત્રીસમા ભાગ જેટલું અત્યંત પાતળું છે. તે સમયે ચિત્ર માટે થોડા લીંત તૈયાર કરનારા આપણા કારીગરો અને કલાકારો કેટલા કુશળ હતા તેના આપણને આ ઉપરથી ખ્યાલ આવશે.

આ ભિત્તિચિત્ર ૧૬મા સૈકાના ઇટાલિયન ચિત્રકારોના જેવું 'બોનો ફેરેકો' હતું કે 'સીકો ફેરેકો' હતું એ વિશે ઘણે મતભેદ જણાય છે. કેટલાક તબ્બોનું કહેવું છે કે કટકે કટકે તાણ લીની સપાટી બનાવી કરેલું વાસ્તવિક ભિત્તિચિત્ર, બૌદ્ધ ચિત્રોમાં જણાઈ આવે છે. અન્ય જાણકારો તેથી બિલકો જ માન જણાવે છે. કાંઈક અંશે રંગોની મંદતા અને અમુક અંશે લીંતોનાં બિનટકાઉપણાની, અને તેની બનાવટની તપાસ કર્યા બાદ તેમને એમ જણાયું છે કે અબ્જાના અને બાધનાં ભિત્તિચિત્રો પણ 'ફેરેકો ફીકી'ની પદ્ધતિ પ્રભાણેનાં દિવાલ-ચિત્રો (Mural Paintings) છે.

અબ્જાનું રેખાંકન અને રંગલેખન

શુદ્ધની આમ તૈયાર કરેલી લીંત ઉપર, પ્રથમ વિષય-ચોડ્ય રેખાંકન (sketch) થતું. આ રેખાંકન ભારે રાતી રેખાઓમાં થતું. તે પૂરું થતાં અંતે કાળી તથા બદામી રેખાઓ ઉમેરી તેને સુધારવામાં આવતું. પછી, જેને ચિત્રકલામાં 'glazing' ચમક કહેવામાં આવે છે તેવું પ્રાથમિક under Glazing કરવામાં આવતું. આ પણ ઘણું જ પાતળું થતું, અને તે પણ રાત્રી તથા બદામી રંગોની જુદી જુદી ઝાયાઓનું પાતળું લેપન આપીને કરવામાં આવતું. ત્યાર બાદ રંગપૂરણ થતી. વિષય-ચોડ્ય સ્થાનિક લાલ, પીળા, ભૂરા, કાળા રંગોને પીછી વડે લપકા આપી અબ્જાનો હિંદી કલાકાર રંગપૂરણી કરતો. ત્યાર પછી ચિત્રવિષયક ખાસ રેખાઓને કાળા તથા બદામી રંગ લગાડી, ઉકાવ-દાર લાગે તેવી, બનાવવામાં આવતી. આ ઉકાવ સંદર્ભ ઉપસાદ જેવો નહિ, પણ અમુક અંશે સપાટ (flat) થતો. છેવટે જો જરૂરી જણાતું, તો તેના પર થોડીક જ (શેડિંગ-shading) ઝાયાપૂરણી થતી. ઘ્રેષ્ઠ નિશિત

તેજાયા નહિ, પરંતુ સ્થાનિક રંગોને સામસામા ગોઠવીને વેગ કાળા તથા શ્વેત રંગોને વાપરી ચિત્રને સ્પષ્ટ અને લાક્ષણિક કરવામાં આવતું.

Glazing—ચમક

ચિત્ર પાડતી વેળાએ તેના પર glazing—ચમક શા માટે જરૂરી ગણાય? એનાં ત્રણ કારણો છે: પહેલું તો એ કે એથી ચિત્ર, વખત અને હવામાનના આક્રમણ સામે સુરક્ષિત બને છે. બીજું, એથી ચિત્રોમાં વપરાયેલા રંગોને ઉગરા મળે છે. ત્રીજું, ચિત્રના જે જે ભાગોને જાણે ઘ્રેષ્ઠ ગ્રીણી જળીમાંથી આકારો દેખાતા હોય તેવા જાખા, અગમ્ય અને આકર્ષક દર્શાવવા હોય તો ત્યાં પણ (glazing) ચમક ઉપયોગી નીવડે છે.

અહીં એક બીજી વાન પણ જાણવા જેવી છે કે આ ઝેલિંગ કેવળ રંગોથી જ થતું નથી. તેમ કરવા માટે જરૂરી રંગોમાં ઘ્રેષ્ઠ રંગવાહક ચીકાશવાળી પ્રવાહીઓ (vehicals) ભેળવવામાં આવે છે. ચમક માટે રંગોમાં પૂર્વે હિંદમાં લાખમાંથી બનાવેલા રસ ભેળવીને કામમાં લેતા. સાંપ્રત સમયમાં આ glazing માટે જરૂરી રંગોમાં linseed oil અજશીનું તેલ, ને the-glip (લિનસીડ તથા વાર્નિશમાંથી બનાવેલું) તેલ વાપરવામાં આવે છે. એકંદા રંગોથી ઝેલિંગ ઘઈ શકે નહિ માટે આ વાહક તેલ તેમાં મેળવીને રંગો ભીંજવવામાં આવે છે. આથી રંગોમાં પ્રવાહિતા ઉપરાંત અમુક અંશે પારદર્શકતાનો શુદ્ધ પણ આવે છે.

અબ્જાના ચિત્રમાં પીંછીનો ઉપયોગ

અબ્જામાં બૌદ્ધ ચિત્રકારો પાસે સ્વસ્ત્ર પીંછીઓ હતી. પીંછીને તેઓ 'તુલિકા' કહેતા. તે ભાર દઈને ચલાવવાની નથી. હાથની આંગળીઓમાં તેળાતી એ નમન-શીલ રહે માટે શાસ્ત્રમાં એ 'તુલિકા' કહેવાઈ. પીંછીના પ્રકારો અને તેના વાળના પ્રકાર વિશે સ્લોક લખાયા છે. તેમાં છંદ, ખિસકલ્લી વગેરેના વાળના પ્રયોગનો ઉલ્લેખ પણ થયો છે.

જળરંગી ચિત્રો—Water Colour Painting

જળરંગી ચિત્રોમાં રંગલેખન (coloured painting) કરતાં કરતાં જળનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

આમ તો ચિત્રો કેવળ કાળી કે રંગીન પેન્સિલો વડે પણ થાય છે. પરંતુ જળ વડે અથવા તેલ વડે ખાસ બનાવેલા રંગોની ચિત્રાકૃતિઓની મોહકતા અને આકર્ષણને તે કદી પણ પહોંચી શકે નહિ. રંગની વાત જ ન્યારી છે. કાગળ ઉપર કે કેનવાસ ઉપર કોઈ રંગ વિનાનો ઘાટ (design) પાત્રે તો તેવું ચિત્ર એટલી સરસ અસર કરી શકશે નહિ, જેટલી સામાન્ય અસર રંગનાં બનેલાં ચિત્રોથી થશે. ચિત્ર વિશે ઘાટરચના (design) તો માત્ર શરીર જેવી છે-રેખાવટ એ જાણે મન છે, પણ રંગ તેના ખરેખરા પ્રાણ છે. બીજા ચર્ચે-માં ચિત્રણ (Painting)નું સ્થાપન્ય તે ઘાટ (design) છે. રેખાવટ કાવ્ય છે અને રંગ મંગીન છે. રંગની પેટીઓ સાથે કામ પાડી તેના વડે કલાકૃતિ સર્જની એના જેવો આનંદ બીજો કયો હોઈ શકે? અને ચિત્રકળામાં એક અચ્છી રીતે દોરેલા જળરંગી ચિત્રની મોહકતાનું તો પૂછવું જ શું!

જળરંગી ચિત્ર પૂર્વે અને આજે

જળરંગી ચિત્ર વર્ષો પૂર્વે કોઈ એક જાતનું બાધ-કામ થતું હોય તેવી રીતે થતું. આ રીતને board up કહેવામાં આવતી, એટલે કે ક્લીફ રંગલેપન એક ઉપર બીજું કરીને. છેવટે જે અમુક વર્ણછાયા ચિત્રકારો લાવવા ઇચ્છતા તે તેઓ લાવી શકતા. ધારેલો રંગપ્રકાર આલેખવાની આવી પદ્ધતિથી શુદ્ધ ઓજસ્વી રંગાવટ જન્મતી. આથી અમુક વિષયો ચિત્રમાં દીપી નીકળતા. વળી આલેખી જોનાં એ અતિ મોહક લાગતા. પરંતુ આ જાતની રંગાવટમાં શક્તિ, પ્રભાવ અને હિંમતની ખામી હતી.

પછીથી આ છેલ્લી સદીના અત્ત લાગે અને નવી સદીના પહેલા દસકામાં જળરંગી ચિત્રકારોને એક એવો વર્ગ પાક્યો કે જેઓ ચિત્ર કરતા પ્રત્યેક રંગ-છવાને, કાગળ ઉપર સીધી બની શકે એટલી લાવવામાં ફતેહમંદ નીવડ્યા.

જળરંગી ચિત્ર શેમાં વધારે દીપી નીકળે?

જળરંગી ચિત્રની ખૂબી એ છે કે તે અમુક બાબતોમાં ખાસ દીપી નીકળે છે. પહેલું એ કે પ્રકૃતિચિત્રો (landscape painting) જળરંગમાં અત્યંત મુંદર હોય પામે છે. બીજું વાતાવરણીય અસરો આપવામાં તે

આદર્શરૂપ છે. ત્રીજું કે નાના કદની તસવીરો (Portraits) જળરંગી ચિત્રથી ઘણી અસરકારક બને છે. રેખાં, બીક, બેકવિક, બેનિંગટન, રોસેટી, વ્હિટલર અને સાર-જન્ટે નાના ઘેરાવામાં જળરંગો વડે કેટલીક સૌથી સરસ માનવાકૃતિઓ ચિત્રાકિત કરી છે.

જળરંગલેપનની ત્રણ વિધિઓ

જળરંગલેપન ત્રણ લુદીલુદી રીતે થાય છે: સીધી વિશેષ પ્રિય અને પ્રચલિત રીત, શ્વેત કાગળ ઉપર, પારદર્શક રંગોને પાણીમાં ભેળવી પીંછી વડે આલેખવાની છે. બીજી રીત આકૃતિને સફેદ રંગના મિશ્રચુવાળા રંગોથી રંગવાની છે, ત્રીજી પારદર્શક અને અપારદર્શક રંગોના ઉપયોગથી પણ રંગપૂર્ણી શઈ શકે છે.

નામાંકિત જળરંગી ચિત્રકારો

જળરંગી ચિત્ર પરાપૂર્વથી થતું આવ્યું છે; પરંતુ એનો સામાન્ય ઉપયોગ હેક ઓગણીસમી સદીમાં જ થવા લાગ્યો. જળરંગી ચિત્રને આજ કલાકારોએ મોટે ભાગે અપનાવ્યું છે. પછીથી કય ચિત્રકારો એના પર લક્ષ આપતા થયા. કોચેન્સ, ટર્નર, ગર્ટન કોટમેન, ટાર્પા, ડેવિડ, ક્લર અને ડિવેન્ટ જેવા ચિત્રકારો જળરંગી ચિત્રના ચિદ્ધ તથા મંરકારી આલેખકો ધઈ ગયા છે.

જળરંગી ચિત્રની અપરૂપતા

ચિત્રકલાની બધી પદ્ધતિઓમાં જળરંગ-લેપન વધુ પારદર્શક છે, કારણ કે એમાં કાગળની સપાટી, પાણીથી ભરેલા રંગો વડે માત્ર ધોવાય છે. ત્રીજ પ્રકાશ સૂચવવા સારુ કાગળની શ્વેતતા કામે આવે છે. જો કે આજે જળરંગી ચિત્રકારો ત્રીજ પ્રકાશ લાવવા માટે જે રંગોના ખપ પડે તેના પર જ આધાર ગણે છે. પારદર્શકતાને લીધે અને જલ્દીથી સુકાઈ જવાના યુગને લઈને જળરંગલેપન સરી જતી પ્રત્યેક વાતાવરણીય અસર તથા પ્રકાશની અસરને પકડી લેવા માટે અનુકૂળ ધઈ પડે છે.

જળરંગી ચિત્ર માટેની સામગ્રી

જળરંગી ચિત્ર બનાવવા સારુ નીચલાં સાહિત્યની જરૂર પડે છે: કાગળ, રંગલેપન (colour wash) પકડી શકે એવા, કોઈ પણ સ્વચ્છ ચેત કાગળ વાપરી શકા છે. એ માટે ખાસ બનાવટના કાગળો વેચાતા મળે છે

વળી સહેજ રંગ હાયાવાળા (Tinted) કાગળો પણ વપરાય છે. બને એટલા સંપૂર્ણ સરસ જળરંગી ચિત્ર-પ્રયોગો કરવા માટે Whatmanના ખાસ બનાવેલા 'વોટર-કલર પેપર' ઉત્તમ ગુણધર્મ છે. એ બે જાતના આવે છે. એક મુંવાળી સપાટીવાળા અને બીજા દાણાદાર (લગભગ ખરબચડી) સપાટીવાળા. પરંતુ બંન્ની લગી ચિત્રકાર કુશળતા પ્રાપ્ત ન કરે ત્યાં લગી આ ખરબચડા કાગળ વાપરવા યોગ્ય નથી. શિખાઉઓ એના ઉપર સરસ દેખાવ લાવી શકતા નથી, પરંતુ કુશળ ચિત્રકારો માટે તો આવા કાગળ ઝડપી (quick sketches) રેખાકર્તનના સારુ, અને રંગલેખનને તેજસ્વિતા તથા ઉગ્રધર્મ આપવા સારુ ઉત્તમ તથા અભેદ ગણાય.

ચિત્રપાટી

ચિત્રપાટી (drawing board) બહુ પૂરની બનાવેલી કે કાઢની બનાવેલી વપરાય છે. પ્રથમ, જે કાગળ ઉપર ચિત્ર પાડવાનું હોય છે તે કાગળને પાણીમાં ભીની કરવામાં આવે છે. ત્યાર બાદ એ કાગળને, ચિત્ર પાટી (board) ઉપર મંબાળપૂર્વક પાથરવામાં આવે છે, અને તેને પાટી પર ડ્રોઈંગ ટાવણી (drawing pans) વડે સ્થિર કરવામાં આવે છે.

પેન્સિલ

પેન્સિલ કા તો HBની અથવા વધારે યોગ્ય B (પણ ઘણી વિશેષ પોચી નહિ) નિશાનીવાળી પેન્સિલનો ઉપયોગ થાય છે. છેક જ પોચી પેન્સિલથી કરેલા કામમાં રંગલેખન કરતી વખતે છેકછાક થવાથી ક્ષય પડે છે. વળી અત્યંત સખત પેન્સિલ રંગલેખન થતા, રંગબદનમાં અડચણ રૂપ થઈ પડે છે, અથવા તે કાગળની સપાટી ઉપર ખસરકા પાડી દે છે, જેમાં રંગ સ્થિર બની બેસે તેવા મંભવ રહે છે. ટૂંકમાં, રંગલેખન પહેલા રેખાકર્તન માટે યોગ્ય પેન્સિલ કાં તો HB અથવા B જ હોવી જોઈએ.

જળરંગી ચિત્ર માટે વપરાતા મુખ્ય રંગો

રંગ: રંગલેખન કાર્ય માટે, કેવા કેવા અને કયા કયા રંગો વાપરવા, એ તો ચિત્રકારનો અભ્યાસ અને તેના આગળ વધતા ઋતા અનુભવ પર આધાર રાખે છે. જળ-રંગી ચિત્ર માટે ખાસ બનાવેલી પેટીની અદર નાની

નાની ચોરસ પ્લાસ્ટીકમાં મૂકેલા, અથવા ધાતુની બનાવેલી ટયુબની અદર આવતા ગોળા પણ ચાલે.

૧ રૂઝ પીળા, નીલા, લીલા અને રાતા મુખ્ય હોય છે. એમાં પીળા ચાર પ્રકારના હોય છે: ૧ Yellow Ochre ફીક્કો મટોડીઆ પીળા, ૨ Aureolin તેજસ્વી પીળા, ૩ Lemon Chrome કિમ્બિયમ નામના પદાર્થમાથી બનાવેલો લીંબુરંગી પીળા, ૪ Raw Sienna જરિક તપખીરિયો પીળા, એમ ચાર પ્રકારના પીળા હોય છે.

નીલો Blue: ૧ Ultramarine Blue ઘાઠો નીલો, ૨ Cobalt Blue રૂપેરી ઘાઠો નીલો, ૩ Cerulean ખાસમાની નીલો એમ ત્રણ પ્રકારના નીલા હોય છે.

લીલો Green: ૧ Viridian નીલરંગી લીલો, ૨ Terreverte પાંદડા જેવા લીલો. એમ બે પ્રકારના લીલા હોય છે.

રાતો Red: ૧ Burnt Sienna કથ્થઈ રાતો, ૨ Light Red લગભગ રાતો, ૩ Alizarine Red ગુલાબી જેવા રાતો. એમ ત્રણ પ્રકારના રાતા હોય છે.

આ તો કેટલાક મુખ્ય મુખ્ય રંગપ્રકાર જણાવ્યા. તદ્દઉપરાંત ઘણીક રંગછાયાઓ દર્શાવતા અનેકવિધ રંગો પણ જળચિત્રો માટે વપરાતા, વેચાતા મળે છે.

રંગપાત્ર

રંગપાત્ર (Pan): રંગની પેટીમાં જ એવા ખાનાં આવે છે કે જેમાં રંગ મૂકીને પાણી વડે તેને મિશ્ર કરી શકાય આ Pan છીછરાં હોય છે.

જળપાત્ર

જળપાત્ર: પાણી રાખવા માટે કાચની નાનીથી પ્લાસ્ટીકની વપરાય છે. રંગલેખન કરતી વેળા રંગ સાથે આ પાણી પણ કામ લાગે છે.

પીંછી

પીંછી (brush) આ માટે પીંછીઓ ઉત્તમ જાતની વપરાય છે. એની અણીઓ મજબૂત હોવી જોઈએ નોનિયાની જાતના એક પ્રાણી (sable)ના ચત્વાટથી અથવા તો હિંદના વાળમાથી આ પીંછીઓ બનાવેલી

હોય છે. જરૂર પ્રમાણે ભડી કે પાનખા પીંછીઓથી કામ લેવામાં આવે છે. અડાપાતળા પ્રકાર પ્રમાણે દરેક મળતી પીંછીને નખર આપેલા હોય છે. બાણું-કરીને ન-૩-૫-૮ની પીંછીઓ વપરાય છે. પીંછીઓ ખાસ કરીને અણબદ્ધ થાય એવી જ વપરાય છે. વિગતવારી રેખાંકન કરવા માટે પીંછી ગમે એટલી નાની હોય પણ તે અણબદ્ધ હોય તો જ બરાબર કામ આપી શકે.

જળરંગી ચિત્ર કેમ થાય છે તેની સમજણ

જળરંગી ચિત્ર કરવામાં કઈ કઈ સામગ્રીઓ કામે લેવાય છે તે આપણે જોઈ ગયા. હવે આપણે, એક જળરંગી ચિત્ર કેમ બને છે તે વિષે જોઈએ. પ્રત્યેક ચિત્ર-દાર, પછી તે જળરંગી ચિત્રકાર હોય કે તે લેસરગી-કલાકાર હોય, તે, પોતપોતાની રીતે રંગોને જુએ છે, સમજે છે અને તે પ્રમાણે તેમાં તેલ અથવા પાણી ભેળવી પોતાના વિચાર પ્રમાણેના રંગલેપ બનાવી રંગલેપન કરે છે. વળી, પોતાના અનુભવ પ્રમાણે અને પોતાને હાવે તેવી રીતે ચીતરે છે. માટે અહીં આપેલી સમજણમાં ફેરફારને સ્થાન નથી એમ કોઈ પણ માની ન લે. સર્વમાન્ય ખ્યાલ મળે તેટલા પૂરતી જ એ સમજણ જોગ્ય છે.

જલરંગી ચિત્ર: ઘરઆંગણું

હવે, એક ચિત્રવિષય નક્કી કરી તે કેવું કેવા અનુ-કૂળ રંગોથી રંગાય છે તે જોઈશું.

ચિત્રના વિષય તરીકે આપણે એક ગ્રામ્ય ઘરનું બહારનું દૃશ્ય અથવા આંગણાનું દૃશ્ય ચૂંટીશું.

ગામડાનું ઘર સારું નાનું ને બેઠા ઘાટનું છે. કાચી ઈંટની લીન જ બહારથી દેખાય છે. જમણી બાજુની લીંત પાસે લાકડાનું એક કમાડ છે. કમાડ પાસે એક નાનીશી પગથી જેટલો ઓઝ છે. એ ઘરની પાસે સુતારે દસેક ફીટ જેટલા અંતરે બીજા એક ઘરનો બાજુનો થોડોક ભાગ દેખાય છે. એ બંને ઘરની નીચી ઊપરીઓ દેશી નળિયાં (કોઈક આખાં ને કોઈક લાઝાખૂટ્યા)થી જેટલી છે. પેલા ઝોટાથી જરીક આવે બે ઘડમાં વહેંચાયેલું, લીમડાનું એક ખવાયેલું જૂનું ઝાડ છે. જુદા વાંકુંબુંકું અને ઘરની દીવાલ તરફ ઢળતું છે. જુદાની બંને મોટી શાખાઓને મધ્યે કેટલીક ડાળખાઓ ઉપર,

ઠીકઠીક એવો ભરાવદાર પત્રસમૂહ નજરે પડે છે. જુદાની આગલી બાજુએ આંગણામાં જ એક ધોળા રંગની વાછરડી થાક ઉતારતી બેઠી છે. બંને શાખાઓ અધૂરી દેખાય છે. ઝાડની ડાળી બાજુએ એક ડાળીએ દોરીથી ટોંગેલું એક લંબચોરસ દેખાવનું અન્નપાત્ર છે. તેના ઉપર એક મોર જોડો છે. એ અન્નપાત્રની બાજુમાં દોરડીથી ટોંગેલું એક જળપાત્ર-પાણીનું ફુંકું છે. ઘરની જુદાજુદા તરીકે આકાશનો થોડોક ભાગ દેખાય છે. એટલા ખુલ્લા ભાગ આડે પણ જુદાનો ઉપલો ભાગ દેખાય છે. આકાશનો સૌથી ઉપરનો ભાગ, ફિક્કો અંધાર પડતો વાદળો રંગનો છે. તેનાથી બીજાનો નીચલો ભાગ ઉજસ પડતો છે. ઘરની ઊપરીની દીવાલથી બહાર પડતા ભાગની થોડીક ઝાયા (Shadow) દીવાલ ઉપર પડી રહી છે. ખુદ દીવાલ ઉપર પત્રસમૂહ અને તેની ડાળખાઓ તેજગયા રમે છે. આંગણાની જમીન અગ્રભૂમિકાએ જાયામય અને ઘરની દીવાલ ભણી પ્રકાશ-મય જણાય છે. એ પ્રકાશ વચ્ચેથી ઝાડના ઘડનો ઝોળો જમીન ઉપર થઈ દીવાલ ઉપર પણ પડેલો દેખાય છે. ઊપરીની લાકડાની કાંચરી (cornic) ઉપર નળિયાંની કિનારી તેજજાયાની લીલા રજૂ કરે છે.

જળરંગી રેખાચિત્ર

આ ગ્રામ્ય ઘરના વર્ણન ઉપરથી વાચકોને ખબર પડશે કે આખા ચિત્રમાં કઈ કઈ નાની મોટી આકૃતિઓ સમાયેલી છે. ચિત્રકાર પ્રથમ તો જાં બધા આકાશોની બાલ રેખાઓ, કાળી ડાંઘેં પેન્સિલ વડે આલેખે છે. પરંતુ એ રેખાઓ તે ઝાંખી પાડે છે, જેથી એ રેખાઓ રંગો હેઠળ ઢંકાઈ જાય. એ બાલ રેખાઓ થઈ રહ્યા બાદ આકૃતિઓનો જેટલો ભાગ જાણ્યો અથવા ઝોળો ધરાવતો હોય તેટલો ભાગ પેન્સિલથી જ બહુ ઝાંખો-ઉપલક ઉપલક આલેખવામાં આવે છે.

જળરંગ લેપન

આટલું થયા બાદ ચિત્રકાર, એ સર્વે આકૃતિઓને એક પછી એક તેના સ્થાનિક રંગ (જે હોય તે) આપે છે. જુદાજુદા રંગો સૌથી જાણે જે થોડુંક વાદળો રંગનું આકાશ છે, ત્યાં જરાક ઘાટો આરમ્ભની નીલો રંગ પૂરે છે. તેની નીચે જે પ્રકાશિત આકાશ છે તેમાં

જરાક રૂપેરી ધોળા નીલો રંગ મિશ્ર કરી તે રંગનું લેપન કરે છે. ગળાનો નેટલો લાગે જાડની શાખાઓ, ડાળાઓ અને પત્રસમૂહથી ઢંકાયેલો છે, તેની તેજશ્યામ અને તેના ઝીણુઝીણુ, પ્રકાશવાળા લાગેને દાખવવાને, ચિત્રકાર શ્વેત રંગલેપન કરવાને બદલે ડ્રોઈંગ પેપરની મૂળ શ્વેત સપાટીને જ કામે લે છે. ક્ષેષ્ટ ક્ષેષ્ટ ચિત્રકારો આમ કરે છે, તો વળી કેટલાક ત્યાં શ્વેત રંગ પૂરે છે, અથવા તો બહુ જ ફિક્કો નીલો રંગ ત્યાં પૂરે છે. દેશી નળિયાવાળા છાપરીઓને આકાશથી ભુદી પડતી દર્શાવવા એમને yellow ochreમાંથી બનાવેલો ઘાટો મટોડિયો પીળો રંગ આપ્યો છે. પરંતુ આ છાપરીનો રંગ બધે જ એવો એકસરસો નથી. ત્યાં એ જ રંગની જુદી વર્ણુછાયાઓ પાડેલી છે. છાપરીનો અમલગાર જે ધણે જાયામય છે તે વધુ પડતો બદામી પીળો છે. છાપરીનો મધ્યભાગ કાષ્ઠક ઉત્તસવાળો છે, તેમાં કાષ્ઠક રતાશ ઉમેરી છે અને છાપરીના છેક છેડે ઉપલેા ભાગ કે બધાં સર્વપ્રકાર પૂરેપૂરો પડે છે ત્યાં લાલ રંગ પૂર્યો છે.

વૃક્ષના ઉપલા ભાગમાં બધાં પત્રસમૂહ છે, ત્યાં નીલા અને લીલા રંગને મિશ્ર કરી તેમાંથી બનાવેલો પાઘડાં જેવો લીલો રંગ લગાડ્યો છે. ઝાડના થડને અને તેમાંથી ફટાવેલી બે મુખ્ય શાખાને મદ તપખીરિયા પીળા (Raw Seenna) રંગને કાંઈક ઘાટો બનાવી તે રંગ ત્યાં પૂર્યો છે. ઝાડના થડનો તદ્દત નીચલો ભાગ Burnt Seenna થી ખૂબ જ તાપ ઘાટો બદામી રંગે રંગ્યો છે.

જૂખ્યાં તરસ્યાં ચંખીઓની સત્રવડ કાળે ઝાડ ઉપર જે અજપાત છે, તે મોટે ભાગે ફિક્કા નીલા રંગથી રંગાયેલું છે અને પાણીની છીછરી ફૂંડી માટીની હોઈ, ત્યાં મધ્યમ વર્ણુછાયાવાળો બદામી રંગ પૂર્યો છે. અજપાતમાં ઊમેવ મોર તો તેના વિધવિધ અંગે અને અવયવોના જે જે રચાનિક રંગો છે, જેવા કે 'ગ્લોકો બ્લુ' રંગ, 'એમરેડઝ બ્રોન', ઘેરો લાલ, 'રો સાએના' અને ફિક્કો પીળો એવા રંગોથી રોબો રંગો છે.

ધરની કાચી ઈટવાળી દીવાલનો રંગ ઘેરો બદામી રંગ દાખવે છે. ઈટની વચ્ચેની સાંધની દાર બનાવતી રેખા એ જ રંગથી પણ વધુ ઘાટી રંગેલી છે. દીવાલ ઉપર પડતી છાપરીના એળાનો રંગ ફિક્કા ભંજુડા રંગ જેવી જાયામાં પૂર્યો છે.

ભીંતમાં બારણું બદામી રંગ બતાવે છે. લાકડાની જે 'કારનીસ' છાપરીને કિનારે છે, તેનો રંગ ખુલ્લો બદામી છે. કમાડ પાસે જે પથ્થી જેવા ઓટો છે, તેનો રંગ ઘેરો ખાખી જેવો દેખાય છે.

આંગણાની જમીનનો જે જાયામય ભાગ છે તે ઘાટો બદામી છે અને જે લાગ પ્રકાશિત છે તે રતાશ પડતા ખાખી રંગનો જણાય છે.

હવે જે ધોળા વાહરી છે તેને જાયામય ભાગ નીલા અને 'રો સાએના' રંગને મિશ્ર કરી અંગે બદામી પૂર્યો છે. અને તદ્દત પ્રકાશિત જે ધોળા ભાગ છે ત્યાં ડ્રોઈંગ પેપરની શ્વેતતા જ રહેવા દઈ ધોળા રંગનો ખ્યાલ આપ્યો છે. અને તેમ ન કરતાં ખૂબીપૂર્વક 'આઈનીઝ વ્હાઈટ' રંગનું લેપન પણ કરી શકાય.

પૂરું રંગલેપન થયા બાદ ચિત્રકાર બધાં બધાં જરૂર લાગે ત્યાં આખરી સ્પર્શ આપી તેને સુધારે છે —અંતર્પૂર્ણ કરે છે. અહીં ફરીથી જણાવવું જરૂરી છે કે અહીં જે જે રંગોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે, તે તે બધા જ ચિત્રકારો એવા જ પૂરે તેવું નથી, અને એમ જ દર્શાવી શકે પશુ નહિ. વિવિધ એકનો એક હોય, આકૃતિઓ એકની એક હોય —રંગો બધા જ ચિત્રકારો પાસે એક જ ભતના હોય, પરંતુ ચિત્રકારો પોતપોતાની સમજ અને પોતપોતાના ખ્યાલ અનુસાર રંગ ચૂંટે છે; અને જળની સહાયતા વડે રંગમિશ્રણ પોતપોતાની પ્રમાણ-શુદ્ધિ ચલાવીને કરે છે, અને પીછી ચલાવવાની પ્રત્યેકની દબ પણ ભુદી પડે છે.

પીછીના પ્રતાપ

આપણે હમણાં જ વાંચ્યું કે પીછી ચલાવવાની પ્રત્યેક ચિત્રકારની દબ ભુદી હોય છે અને જો તેમ જ હોય, અને છે, તો પછી કોઈ પણ ચિત્ર કેટું બને તેને ઘણું મુખ્ય અને મોટો આધાર કલાકાર પોતાની પીછીને કેવી ખૂબીથી વાપરે છે તેના ઉપર રહે છે.

સામાન્ય પ્રેક્ષકવર્તના મનથી પીછીને પ્રતાપ એટલો જ કે પીછી ખૂબીથી વપરાય તો તેથી યથાયોગ્ય અને સરસ રંગપ્રત્યક્ષી યદ્ય શકે. પણ ના, પીછી વડે યોગ્ય તથા સમ્મત રંગપ્રત્યક્ષી થયા ઉપરાંત અન્ય કશી વિશેષતા, અને મોહકતા પણ તેમાં પ્રગમ્યેવાં હોય છે.

અનિ કુશળ કલાકાર પોતાની પોંછી એવી કુશળ-તથા ફરવે છે કે તેની પોંછીના લસરકા (Strokes) ભાવમાં બે ગુણવત્તુ (quality)ના તથા આવિષ્કરણના પ્રભાવ સમાપ્તતા વર્તાર્થ આવે છે. સરસ મંગીન પ્રકારે એટલા માટે એક સારો વાદક પોતાનાં વાદને ભાવ-પૂર્ણ વગાડી જાણનાર હોવા બે બેધિએ. પોતાની જેવી ભાવના તે પ્રમાણેના સ્વરચ્છુને વાદ્ય-તુઓમાંથી બહાર લાવતા અંત્યથીએતે વાદ પર કેમ ચલાવવી તે તે બગાડે જાણુનો હોય છે. જેમ વાદકારના હૃદયમાંથી પ્રકટતી ભાવના તેની આંગણીઓનાં ટેરવામાં પ્રવેશે છે તેવું જ ચિત્રકારના સંબંધમાં પણ બને છે. આ ઘટનાને લઈને અન્ધત સરસ ચિત્રકાર, આલેખેલી આકૃતિઓનાં જીવન અને લક્ષણ જ નહિ, પરંતુ તે વખતની પોતાની આંતરભાવનાઓનાં જીવન અને લક્ષણ પોંછી દ્વારા ચિત્રકૃતિમાં દર્શાવી શકે છે. આવા ખૂબ જ સરસ ચિત્રકારનું પોંછીકામ તેના હૃદયમાં જીવંત બની કનવાસ ઉપર ખરેખર ખીલી જોડે છે. એમ થવાનું કારણ પોંછી આસે છે ત્યારે એની હકથેમિતો, એના મન વારે જે આવિષ્કાર થાય છે, તેમાં રહેલ છે.

ચિત્રકારના પોંછીકામની મોહકતા

એવા મહાન ચિત્રકારના પોંછીકામનો કાંઈક ખ્યાલ મેળવવા હોય તો પ્રથમ તેના ક્ષેત્ર ચિત્રની સામે જિજ્ઞાસી, કનવાસ ઉપરના તેની પોંછીના પ્રત્યેક લસરકા (strokes), પ્રત્યેક લપકા (dobs) અને લિમોટા (streaks) ધ્યાનપૂર્વક જોવાં. પહેલાં તેમાંથી કશો અથ નહિ જરૂં, પણ પછી ધીમેધીમે પાઠગ ખસતા, કેન વાસ ઉપરના છૂટા છૂટા પોંછી-લસરકા લુપ્ત થએલા, એકખીજમાં મળી ગયેલા જણાયો. તેમાંથી કાંઈ અમુક અર્થ સ્પષ્ટ થશે. થોડી વાર એ અવલોકનમાં ગળ્યા બાદ તમને કલાકારે જે અસર જન્માવવા ધારી હશે તેને ભાસ થશે. પછી ચિત્રની પાસે જઈ પેલા લસરકા, લપકા અને લિમોટા ફરીથી બરાબર જુઓ. તમને જણાશે કે જે પ્રતિદશ્યનો તમે અભ્યાસ કરી રહ્યા છો તેનું આકાશ જે દૂરથી આરમાની રમું જણાતું તે ખરેખર તો બ્લુ (નીલા) તથા ક્રીકા જુલાબી અને ધોળા રંગના લિમોટાઓનું બનેલું છે. મુખ્યત્વે પોંછીથી જે રીતે

રંગના લિમોટા પડે તેથી અને કેટલાક રંગોની મિલાવટથી આવું પરિણામ આવે છે. એને લઈને બે ચિત્રકાર કૃતિમાં વાળાવરણનું દશ્ય અને દષ્ટિમંદિર પર ફરફર સરી જતું આવકાસ લાવી શકે છે.

ચિત્રમાંનું વૃક્ષ, હવે બેધિએ. પાસેથી તે તમને પોંછીના ટુંકા છુટા લસરકાના રૂપમાં દેખાય છે. પણ આપેથી બેનાં તેમાંથી સરસ પત્રસમૂહ (Foliage)નું લક્ષણ પ્રકટ થાય છે. વળી પાછ નજીક જઈ જુઓ. એ વૃક્ષ સૂચવના રંગોના લપકા જુઓ તો તમને જણાશે કે તેમાં અનેક રંગોનાં ઘણાંએક બિંદુઓ સમાએલાં છે. એક અમુક લીલું દસ જાવાવવા માટે ખીમ રંગોની શી બરર એમ આપણને પ્રથમ થાય. પત્રસમૂહ ઉપર પ્રકાશ (Light)ની અસર જન્માવવા માટે જ, અને આપેથી બેનાં, વૃક્ષે જડ અને ભારે ન દેખાય અને તેમાં પ્રકાશ તથા વાળાવરણ પ્રવેશેલાં છે, એવો જીવંત-તાનો અને સ્વાભાવિકતાનો ભાસ આવે એ માટે અન્ય રંગોની મિલાવટ જરૂરી છે.

આવી રીતે, ચિત્રકારની પોંછીનાં ગુણલક્ષણ કેવાં છે તે આપણે જોઈ શકીએ છીએ. લક્ષણ તથા આવિષ્કરણ પ્રકટાવી શકે એવું પોંછીકામ તો, થોડીક જ રેખાઓમાંથી પણ શ્રેષ્ઠ કૃતિ જન્માવી શકે. ચિત્રકારના કૌશલપૂર્ણ આલેખન અને રંગ વડે નાના કદના કનવાસ ઉપર અપાયેલા પોંછી-રસો, એટલા તો સરસ અને સુંદર હોય છે કે તે લસરકા, પ્રેક્ષકને ચિત્રકારની ઊર્મિને જીવંતોબરતો વિકાસ નગરે પાડે છે. એટલું જ નહિ પણ તેમાંથી પ્રેક્ષકને અમૂર્ત (abstract) સૌન્દર્ય, આહ્વાદ અને મોહકતા જણાય છે. એવાં ઊર્મિવિકાસ આહ્વાદ અને મોહકતા ક્ષેત્ર અન્ય કલાકારના મંપૂર્ણ મોટા કદના ચિત્રમાંથી પણ કદાચ પ્રાપ્ત થાય નહિ.

તૈલરંગી ચિત્રકાર્ય (Oil Colour Painting)

કુદરતમાં જે કાંઈ સુંદર ભેતાં જે ભાવના આપ-ણમાં બંને તેને ચિત્રરૂપે મૂર્ત સ્વરૂપ આપવા સારુ સૌથી ઉત્તમ તૈલરંગી ચિત્રપ્રકાર છે. ચિત્રની બીજી બધી વિધિઓ સાથે સરખાવતાં તૈલરંગી ચિત્ર બધાથી જિયુ પદ ધરાવે છે. તેનું મુખ્ય કારણ એ છે કે એમાં વપ-

રાતા રંગોનું વૈવિધ્ય વિશેષ છે. એનાં રંગના ઉપયોગની શક્યતા ઘણી છે. એમાંના રંગ પુખ્ત, સમૃદ્ધ તથા દૃઢ હોય છે. બીજું કારણ એ કે ચિત્રમાં ફેરફાર સહેલાઈથી થઈ શકે છે. ભૂલચૂક ઓછી મુશ્કેલીએ સુધારી શકાય છે.

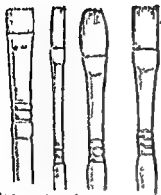
આઈલ પેઇન્ટિંગની શોધ

સૈકાઓ થયા ચિત્રકારો તેલના ક્રીમતી ગુણો વિશે જાણતા હતા. પરંતુ અન્ય સાધનો જોડે સરખાવતાં એનું ઘાણપણું, સફાઈદાર કામ માટે અમુક અંશે બંધન રૂપ નીવડેલું. તેલને વિશુદ્ધ બનાવવા માટે કેટલોક સમય વીતી ગયો. આ વિશુદ્ધ તૈલચિત્ર 'આઈલ પેઇન્ટિંગ'ની પ્રથમ શોધનું માન ઇટાલીઅન નહિ પણ બે ફ્લેમિશ ચિત્રકાર લાઇઓ હ્યુબર્ટ વાન આઈકે ને જોન વાન આઈક- (૧૩૬૬-૧૪૨૬, ૧૩૮૫-૧૪૬૦)ને ફાળે જાય છે. એમની પહેલાના કલાકારો ચિત્ર માટે રંગોમાં પાણી મેળવતા અથવા ઈંડિતો રસ મેળવતા. લોકવાયકા એમ છે કે એક દિ જોન વાન આઈકે કાઢપાટી પર પાડેલા પોતાના એક ચિત્રને ચમક ચઢાવી તેને તડકે સૂકવવા બેઠો. કાઢપાટી ઉપર ઘણી મંભાળ લઈ ખૂબ શ્રમ વેડીને એણે એ ચિત્ર પૂરું કર્યું હતું. ખૂબ તડકા હતો. એના તાપને લઈને કાઢપાટીમાં ફાટ પડી ને એનું ચિત્ર બગડ્યું. પોતાની કૃતિનો આશો અંત આવેલો જોઈ તે અત્યંત નિરાશ થયો. ભવિષ્યમાં ફરી આવી અગવડ અને વ્યથા ન ભોગવવાં પડે તે ખાતર એ એના ઉપાય શોધવા લાગ્યો. અનેક અખતરો કર્યા પછી એણે શોધી કાઢ્યું કે અળશીનું તેલ (linseed oil) અને સૂકા ફળોનું તેલ (oil of dried nuts) બંધા કરનાં વિશેષ ત્વરાથી સૂકાઈ જાય છે અને એ તેલોમાં મિશ્ર થએલા રંગો વધુ ઓઝરવી બને છે. પાણી સામે તે રંગો અચેત રહી ટકી શકે છે; અને ઈંડાના રસ કરતાં પણ આ તેલોમાં રંગ વધારે સરસ રીતે મેળવી શકાય છે. આમ આઈલ પેઇન્ટિંગની શોધ થઈ. The Adoration of the Lamb એ આ બે ચિત્રકારબંધુઓનું સૌથી પહેલ-

વહેલું 'આઈલ પેઇન્ટિંગ' અને સૌથી પ્રથમ પાશ્ચાત્ય 'આઈલ પેઇન્ટિંગ'.

ફ્લાનડર્સ ને પગલે ઇટલી

યુરોપના આ ઉત્તર પ્રદેશની એ નવી શોધ ૧૫મી સદીના અંત લાગે ઇટલીમાં પ્રવેશી. એન્ડોનેલા ડી મેસિના નામક ઇટાલીઅન કલાકારે ત્યાં એની પહેલ કરેલી. એન્ડોનેલાના આ નૂતન માર્ગદર્શનથી ઇટાલીઅન ચિત્રકલામાં મોટું પરિવર્તન થયું. તેમાં વૈનિશિયન શાળાએ પણ આ પદ્ધતિ લાવવામાં મદદરતની ભૂમિકા ભજવી. તેમણે જોયું કે ચિત્રકલા વિષે કાંઈ ગંભીર કે શિષ્ટ કામ કરવું હોય તો તૈલરંગી ચિત્ર તેને માટે સૌથી ઉમદા પ્રકાર છે. તેલ જેવો ટકાઉ ગુણ બીજા કાંઈ સાધનોમાં નથી. સમજૂતી પૂર્વક અને મંલાગથી કામ લેનાં તૈલચિત્રો, સેંકડો સાલ લગી ટકી શકે છે, એવી ખ્યાનરીને લીધે પણ આ પ્રકારના ચિત્રચુની મહત્તા સૌને સમજાઈ ગઈ. હસ્ત, નેન અને રંગપરખ (colour-sense) કેળવવા માટે આ વિધિ બિનહરીફ છે એવી એમને ખાતરી થઈ. આ બધાં કારણોને લીધે કલાના આરભથી જ તૈલરંગી ચિત્ર એ શિષ્ટ ગંભીર કલાકારોનું માનીતું માધ્યમ થઈ પડ્યું છે, એમાં કશી નવાઈ નથી. ટકાઉપણું આ તૈલરંગી ચિત્રોની વિશિષ્ટતા છે. જાહેર ચિત્રાલયોમાંની પુરાણ કલાસ્વામીઓની, કેટલીક કૃતિઓના તૈલરંગીના તાજગી જોઈ, ક્રોઈ એમ જ સમજે કે એ કૃતિઓ સેંકડો સાલ પહેલાં નહિ, પરંતુ થોડાંક અઢવાડિયાં પૂર્વે જ બની હશે. જેમજેમ આ તૈલરંગી ચિત્રનો પ્રસાર થતો ગયો તેમતેમ તેના કાર્યકર કલાકારો સમજતા થયા કે આ પ્રકારના આલેખનમાં તેમના વ્યક્તિત્વને સરળતાથી પ્રકટ કરી શકાય છે. એ પ્રકાર, ચિત્રમાં ફેરફાર, નવ-રચના અને પુનઃ રંગલેખન માટે અનંત શક્યતાઓ ધરાવે છે, તથા મોટા કદની ગંભીર કલાકૃતિઓ બનાવવા માટે જો કાંઈ પણ ખરેખરે અનુકૂળ માધ્યમ હોય તો તે આ જ છે એની પણ ઘોષ જ સમયમાં ચિત્રકારોને પ્રતીતિ થઈ ગઈ.



ખાંભી-ટુદાં ટુદાં બાટની



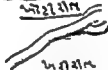
ચિત્ર-ધોડી



રંગ-પાટી



ખોરી રીત



ખોરી રીત



રંગ-ચાકુ : ખાંભી-ચાકુ

રંગ-ચાકુ : સાધારણ



ખાંભી-કાંઠાના પાત્ર : એકલું ને બેકલું

રંગ-પાટી ઉપર રંગ પાત્રે વાનખા-ખોરી રીત



ખોરી રીત



ખોરી રીત

કેવલ રંગ ઉપર રંગ લેખન કરતા બધા ખાંભી પડકવાની ખોરી-ખોરી રીત

- ૩ આધારલાકડી (mahli stick) ટેકા-નાન્ડી
 ૭ દેશરંગીની રીશીએ અથવા 'ટપુસ
 ૮ ખેસલાની લાકડીએ (charcoal sticks)
 ૯ તેલપાન (Dipper)

✓તેલરંગો

નીચે મુજબના મુખ્ય તેલરંગો ઉપયોગમાં લેવાય છે

- (૧) Flake White-ફ્લેક વાઇટ
- (૨) Aureoline-ઑરોલિન પીળા
- (૩) Naples Yellow-નેપલ યેલો
- (૪) Yellow Ochre-ફ્લેકો મેક્રોડિયો પીળા
- (૫) Raw Sienna-રૉવ સિયના પીળા
- (૬) Cadum Yellow-કેડમ યેલો
- (૭) Orange Vermilion-ઑરેન્જ રોડો
- (૮) Chinese Vermilion-ચીનાઈ રોડો
- (૯) Light Red-લેટ રેડ રોડો
- (૧૦) Burnt Sienna-બર્ન્ટ સિયના ના રંગો
- (૧૧) Rose Madder-રોઝ મેડર રોડો
- (૧૨) Cobalt Blue-કોબલ્ટ નીલો
- (૧૩) Emerald Green-એમેરલ્ડ
- (૧૪) Antwerp Blue-એન્ટવર્પ નીલો
- (૧૫) French Ultramarine-ફ્રેન્ચ ઇલ્ટ્રામારિન નીલો
- (૧૬) Raw Umber-રૉવ ઓમ્બર રંગો
- (૧૭) Vandike Brown-વાન્ડિક બ્રાઉન રંગો
- (૧૮) Ivory Black-ઇવોરી બ્લેક

તૈલરંગી ચિત્ર પૂરું કર્યા બાદ નચુચાર માત્ર પછી ચિત્ર ઉપર વાર્નિશન પાળણ થક અપાય છે, ચમક લાવના અથ તેમજ તેને ગહિત બનાવવા માટે જો ચિત્ર તાજુ હોય ને તેના પર તરત જ ઝેરિયા કાચા આવે તો તાજેતામ રંગોની હાજરીને લઈને તેમાં ચીંગ પડી જાય છે એવા માટે ચિત્ર પૂરું ચુકારી જાય પછી જ તેનું પ્રકાશીકરણ થાય છે

‘પેસ્ટલ’ યાને રંગીન ચોંટનું બનાવેલું ચિત્ર રંગીન ચોંટની પેન્સિલો વડે પાંચા ચિત્રને પેસ્ટલ મુક છે, તેમજ તેને Crayon Painting, પણ કહે છે, કારણ કે રંગીન ચોંટની પેન્સિલોના ટુકડાને Crayon કહેવામાં આવે છે Creta એ લેટિન શબ્દો

અર્થ Chalk ચોક થાય છે, એ ઉપરથી Crayon શબ્દ બનેલો છે આ Crayons (રંગીન ચોક)ને પીસીને તેનું ચૂર્ણ બનાવી તેમાંથી તેને માવે (Paste) બનાવવામાં આવે છે એ Pasteની જે લાકડીએ બને તે વડે ઝેલા ચિત્રને તેમજ ચિત્રની એ કલાને ‘પેસ્ટલ’ એક નામ આપવામાં આવ્યું છે

‘Pastel’ એ ફ્રેન્ચ શબ્દ છે, જે ઇતિહાસ બોલ ‘Pastello’ કે Pisto પાથી ઉદ્ભવ્યો છે Pisto નો અર્થ Piste થાય છે, અને આમ જે Pistenું બનેતું તે Pastel

પેસ્ટલનો બનાવ

પેસ્ટલ અથવા રંગીન ચોક કેમ બને છે? અગ્રિજીમ જેને ‘Pipeclay’ (પાઇપક્લે-વાળા માગી જેમાંથી તબાકુ પીનાની નળી બને છે) કહે છે તે ચેત મટ્ટોડી તથા શુદ્ધ પાણી અને જુના જુદા મિશ્ર ઝગો, એ નચુના મિશ્રણથી તેની Paste-બુઝી તૈયાર કરવામાં આવે છે પાણી આ વિશિષ્ટગી Pastes સુકવી તેની રંગીન પેન્સિલો બનાવવામાં આવે છે આ પેન્સિલો એક રંગોની બમર માથી તૈયાર મળે છે એ નોંધતા ચિત્ર તે જ પેસ્ટલ રંગોપનની બધાથી સહેલી વિધિ પેસ્ટલ

સરખી સપાટી ઉપર રંગોપન કરવાની બધાથી સહેલી વિધિ તે આ પેસ્ટલ ચિત્ર છે અન્ય વિધિઓમાં તો તેલ કે જળ આદિ બીજા માધ્યમ વાપરના પડે છે, જ્યારે પેસ્ટલમાં તો કાગળ ઉપર તૈયાર રંગીન પેન્સિલો થી આલેખન થાય છે જે એના ઉપયોગની બાબત સમજાવવાનારો કલાકાર કાગળની સપાટી ઉપર નાજુબાધી રંગોપન કરે તો એમાંથી થયેલું સુદૃઢ પરિણામ જન્મે

પેસ્ટલની વિશિષ્ટતા

પેસ્ટલની પદ્ધતિ હમણાં ઘણી ફેશનેબલ થઈ પડી છે, જે કે ટકવામાં આ પ્રકાર સૌથી ઊંચરતો અને નમ્રો છે જગતો જેટલા પારદર્શક છે તેના પેસ્ટલ રંગો અથા દર્શક છે જે પેસ્ટલ ચિત્ર બરાબર થાય, તો તે એની મદ સુંવાળપ, સખમની જેવા દેખાય અને સુંદરને લઈને અત્યંત આકર્ષક દૃશ્ય ગૂઢ કરે છે

નાના મદનું પ્રતિમાચિત્ર કરવા સારું આ વિધિ ઉત્તમ છે મોળ કલા અદેશ પેસ્ટલમાં જાય લે જ

મંતોપકારક નીવડે. 'પેસ્ટલ' એ એક એવું નમ્ર સાધન છે, કે જે મોટામોટા ચિત્રમાં વાપરી શકાય નહિ.

પેસ્ટલનો જન્મ

પેસ્ટલ ચિત્રનો જન્મ ફ્રાન્સમાં થયો એમ કહેવાય છે. જો કે સત્તરમી સદીના અંત લગભગ ઘટી ગયેલા બ્લેન એલેકઝાન્ડર ઘીલી નામે પ્રકૃતિ-ચિત્રકારનું નામ 'પેસ્ટલ'ની નવી શોધ સાથે જોડવામાં આવે છે. પરંતુ એ દાવાને ટેકા મળતો નથી, કારણ એનાથી પાંચ ઘણાં વર્ષો પૂર્વે, ગ્રાઇસ રેની (ઈટાલીઅન ચિત્રકાર: ૧૫૭૫-૧૬૪૨) આદિ કલાકારે રંગીન ચાક વડે ચિત્ર કરતા હતા. કદાચ એમ હોય કે ઈટાલીએ આ 'પેસ્ટલ'ની કલાને મંપૂર્ણતાએ પહોંચાડી હોય.

પેસ્ટલની મર્યાદા

તૈલરંગી દેનવાસ ઉપર મુકાવા પછી કંઈ ને કંઈક ફેરફારને આધીન હોય છે, પણ પેસ્ટલમાં જે રંગો લીધા હોય તે તેવા જ રહે છે. 'પેસ્ટલ'નો આ એક લાભ થયો. પણ 'પેસ્ટલ'નો રંગવાસ એટલો જ કે જે એના ચિત્રને કદાચ આકર્ષક રસથી થાય તો બૂસાર્થ જાય. ટૂંકમાં એના રંગ સપાટી ઉપર જ રહેનારા હોય છે.

જલરંગી ચિત્ર, તૈલરંગી ચિત્ર અને પેસ્ટલ ચિત્ર

ઘાટર કલ્પ, ઑઈલ પેઇન્ટિંગ અને પેસ્ટલને ઓળખવાને મહેનત પડતી નથી.

ઘાટર કલ્પમાં કાગળની સપાટી આગપાઝ દેખાય છે. ઑઈલ પેઇન્ટિંગમાં તેલની ચિકાસમાં રંગ મેળવેલા લાગશે, તેથી રંગ હમેશા ભીના હોય તેવા દેખાય છે, પણ તેમાં ઘાટર કે પેસ્ટલ જેવો ઉમ્મશ હોતો નથી. એની સપાટી ચામડાની બનેલી હોય એની લાગે છે.

પેસ્ટલમાં તેના રંગો સફા ભૂખી લગાડી હોય એવા દેખાય છે.

રંગલેખનના બે પ્રકાર

ચિત્રની ચાર મુખ્ય ગુણોની વિધિઓનો ટૂંક પરિચય આપણે કર્યો, એ દરમિયાન રંગલેખન કે રંગ-પૂર્ણતાનું લેખ પણ આપણે કર્યો હતો.

કાષ્ટ, કાગળ કે કૌનવાસ ઉપર રંગ પૂરવાની કલાને અંગ્રેજીમાં 'Landing the colour' કહે છે. તે,

પ્રત્યેક ચિત્રકારની પોતપોતની ઢગ કે રીત પ્રમાણેનું હોય છે. કાં તો તે રંગલેખન મંપૂર્ણપણે એકસરખું સપાટ હોય છે, કાં તો નક્કર રંગના ઈચ્છાનીચા ખાડા જેવા અરણ્યરૂપે દેખાવ રજૂ કરે છે. આ બંને પ્રકારની અસરનો આધાર ચિત્રકારની કુશળતા પરત્વે અવલંબે છે.

રંગમાં ને કોન્ટ્રેસ્ટ જેવા કલાકારને હાથે યથેનું ખાડાટોકશવાણુ રંગલેખન, એટલું તો સરસ થતું કે એમના આવેખનમાંથી કોઈ અત્રોચર એવી જાણાઓ ઉપસ્થિત થતી-ઉપસાટમાં આવેખનમાંથી કોઈ અદ્ભુત પ્રકાશ ફરી વળતો. તેથી જીવડું ટરબર્જ જેવા ચિત્રકાર એવું સપાટ રંગલેખન કરતો કે તે કુમાશમાં ખૂબ જ દીપ્તી નીકળતું. ટૂંકમાં, સપાટ કે અરણ્યરૂપે રંગલેખન ઉત્કૃષ્ટ રીતે ચિત્રમાં પ્રકટાવવાનો આધાર કેવળ, કલાકારની અંત કુશળતા પર અવલંબે છે.

આયોજનશુદ્ધિ વિનાની કલાભાવના

બ્યારે આપણે ચિત્રનાં આયોજનવિભાજનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે એક ઉપકૃત અંગે આપણે જાણ્યું જોઈએ કે જેમ બધી કલાઓ વિષે, તેમ ચિત્રકલામાં પણ કામગીરી (Good Craftsmanship) ખાસ ગણતરી અને આવશ્યક છે. કલા (art) જોડે તેની કલા-કારીગીરી (Artistry) પણ હોની જ જોઈએ. ભલે, ચિત્રકારના હૈયામાં અને મનમાં કલાભાવના સુંદર હોય; એની પાસે ઉત્તમ કટપના હોય, એની પાસે પ્રુકળ અતઃપ્રેરણા (Inspiration) હોય, એ અસાધારણ શુદ્ધિશાળી (Genius) હોય, પરંતુ જો એની પાસે ઉત્ત-કૌશલ્ય, જોઈએ એવું ન હોય, અને એની આયોજન-શુદ્ધિ પૂરી વિકસી ન હોય તો એના ઉત્તમ ખ્યાલો અને ઉચ્ચ ઉદ્દેશ કદી પણ સુંદર તથા અમર રૂપ નહિ પામે. કલા સરસ રીતે પ્રકટે અને અમર સ્થિતિ પામે તેનો આધાર સરસ કારીગીરી ઉપર જ રહેલો છે, અને સરસ કારીગીરીનો આધાર કલાકારની પુષ્ટ આયોજનશુદ્ધિ ઉપર જ રહે છે. ચિત્રકારને સર્જકશુદ્ધિ ગમે એટલી વરેલી હોય, પણ ખરેખર તો હસ અને નેરોની ચોક્કસાઈ તથા એની આયોજનશુદ્ધિ જ, એની સાધન-સામગ્રી ઉપર સત્તા ચલાવી શકે છે, અને તેના જ વડે એની શક્તિ પ્રકટી શકે છે. આટલા જ માટે લાખી સતત

તાલીમ (practice)ની આવશ્યકતા છે. જેમ એક પક્ષે, મૃત્યુ પાસે આવે ત્યાં લગી કારીગર Craftsman તરીકે જ રહેવામાં કલાકારની નામના વધતી નથી, તેમ બીજે પક્ષે આયોજનસિદ્ધિ વિનાની કલાકૃતિ પણ પૂરી સફળતા આપવા સમર્થ નથી. એવા કલાકારની શક્તિ તથા પ્રવૃત્તિ દયાગ્રનક રીતે વેકાઈ જતી હોય એમ જણાય છે.

જૂનાં છતાં નવાં

કેટલાંક સરસમાં સરસ જગવિખ્યાત ચિત્રો અવાપિ અમર રહી શક્યાં નથી તેનું કારણ, ઘ્રેષ્ઠ લાંબા ભૂતકાળને લઈને કે અણુધાર્યા અકસ્માતને લઈને પણ નહિ, પરંતુ તેમના કર્તા કલાકારોની યોગી-બિનરતી આયોજનસિદ્ધિને લઈને જ છે. રેનોર્ડ્સ (અંગ્રેજ: ૧૭૨૩-૧૭૬૨) જેવા કલાકારોની કેટલીક ચિત્રકૃતિઓ એના જીવનકાળ દરમિયાન જ નાશ પામેલી. ટર્નેર (અંગ્રેજ: ૧૭૭૫-૧૮૫૧) ના ઘણાં ચિત્રો અત્યારથી જ ખંડિયેર બનેલાં છે. તેમને પૂરાં સો વર્ષ પણ થવા પાગ્યાં નથી, બ્યારે બીજા બાજુએ સંખ્યાબધ પ્રાચીન ફ્રેસકો અને ઇટાલિયન ચિત્રો, કાગળી અનેક અનિષ્ટ અસરો, ધૂળ, જળનું અને પ્રવાસની હાડમારીમાંથી પસાર થવા છતાં, આજ દિન લગી ટકી રહ્યાં છે એ શું ખતાવી આપે છે ?

ધરખમ રંગોથી દોરેલું એક ચિત્ર, સમૂળગ્રા નાશ ન પામતા, વખતના કઠોર વર્નાવ સામે કેટલી ટકકર ઝીલી શકે છે તેની અમળખીનો એક દાખલો જાણુવા જેવો છે. Jan Van Eycks (ફ્રેસકો: ૧૩૮૫-૧૪૪૦)એ પોતાની પત્નીનું દોરેલું પ્રતિમાચિત્ર Bruges ગામની મઝહીનજરમાં ધૂળ ને કચ્છા હેઠળ સંપૂર્ણ દહાયેલું સચવાયેલું હમણાં જ થોડાક સમય થયાં જડી આવ્યું છે. માર્કેલ એન્જેલો (ઇટાલિયન: ૧૪૭૫-૧૫૬૪)નું અપૂર્ણ ચિત્ર 'Entombment' ને હમણા લડનની 'નંદાનલ ગેલેરી'માં છે, તેને આવી જ સ્થિતિમાંથી બચાવવામાં આવેલું. રોમ ખાતે એક વેળાએ તે પાણીના મૂલ્યે વેચાયું હતું.

ગયા જમાનાનું ચઢીઆનું આયોજનકૌશલ્ય

સમયની સંહાનૃતિનાં અને અણુધાર્યા અકસ્માતનાં કારણોને વગન આપવા છતાં જે એક ચિત્રનાં આયુષ્યનો

આધાર, તે કેમ ઘીનગયું છે, તેની ચિત્રસામગ્રીમાં કઈ કઈ વસ્તુઓ વપરાઈ છે, અને તેનું ટકાઉપણ જળવાઈ ગયે તે અર્થે જેની ને કેટલી સંભાળ રખાઈ છે, તેના ઉપર રહે છે. ચિત્રકાર ખરાબ રંગોનો, ખાતરી કર્યા વિનાનાં સાધનોનો ને જગત્પર રીતે તૈયાર કર્યા વિનાની કાગળ કે ટેન્વાસની ચિત્રપાટીઓ (Panels)નો ઉપયોગ કરે છે, તેની કૃતિઓ કવચિત્ જ લાંબો કાળ લગી ટકી શકે છે. આપણે જેને કસ્ટમ-Craftsmanship કહીએ છીએ, તે કાળે તો આજની નવી નવી વૈજ્ઞાનિક સોધખોળ છતાં સાંપ્રત જમાના કરતાં પણ મધ્ય યુગ ચઢિયાતો કહેવાય. તે સમયે સરસ ચિત્ર માટે આયોજન-કૌશલ્યનો તથા પદાર્થોની અને સાધન-સામગ્રીઓની શ્રેણીનો ખાસ આગ્રહ રખાતો હતો, ને શ્રેષ્ઠ ચિત્રકાર બનવા માટે તે ઘણા લાંબા વખતના વહેવાર અભ્યાસની જ લાપકાત પૂરતી ગણાતી. તે વેળાએ વાપરવામાં આવતી પ્રત્યેક વસ્તુ માટેની તજવીજ રંગોને વાટવા-પીસવાની સફાઈ, માધ્યમ તથા વાહનનો પ્રમાણસર ઉપયોગ કરી શકે તેનું હર-કૌશલ્ય અને જેના પર ચિત્ર થતું તે ભૂમિકાની સરખી ઝોલવાણી વિશે ખૂબ જ કાળજી તથા ગંભીરતા આગ્રહ રખાતો. તે વેળાએ કલાકારો ભંતે કારીગર હોઈ, પોતાના રંગો હાથે જ બનાવતા, અવાંચીન ચિત્રકાર તૈયાર બનાવેલા રંગો અને વાર્નિશો ખરીદે છે, એને પોતાને તો લાગ્યે જ ખબર હોય છે કે આ રંગોમાં કયા કયા અને કેવા કેવા રાસાયણિક પદાર્થોનો ઉપયોગ થયો હશે, અને તેથી તે રંગો વખત જતાં કેવા ફેરફાર પામશે, કેવા ફેખાશે, ક્યાં લગી ટકી શકશે, તેની તેને પૂરતી માહિતી હોતી નથી.

પુરાણાં ચિત્રોનું ટકાઉપણું, આજનાં ચિત્રો જોડે એક તુલના

ટિચાં (ઇટાલિયન: ૧૪૭૭-૧૫૩૦), કોરેગીઓ (ઇટાલિયન: ૧૪૯૪-૧૫૩૪) અને ર્થેન્સ (ફ્રેસકો: ૧૫૭૭-૧૬૪૦)ના તથા તેની પણ પહેલાંના પુરાણા ચિત્રકાર ફા એન્જેલો (ઇટાલિયન: ૧૩૯૭-૧૪૫૫), રોજર વાન દર વેલ્ડ (ડચ ૧૪૦૦-૧૪૬૪) અને જાન વોન આઇક (ડચ: ૧૩૮૫-૧૪૪૦)ના તથા અનંટા બાધ કે મુઘલ કે રાજપૂત શૈલીનાં ચિત્રો પામે આજના વર્તમાન

યુગની કલાની દૃષ્ટિએ સરસમાં સરસ લેખાતી ચિત્ર-કૃતિઓ કાળની સામે ટક્કર ઝીલી શકશે? 'સિક્સઓની હાર કુદાવી શકશે? 'મારાં ચિત્રોને જનના સંકેતો સાલ જુએ' એવી અલિસાવા બહેને તમના આગલા કલાકારોને હૃદયે હતી, તેવી આજના ચિત્રકારોને મનથી હોય એમ જણાતું નથી. મુઘલ અને રાજપૂત શૈલીનાં ૫૦૦ થી ૩૦૦ વર્ષોનાં જૂનાં ચિત્રોમાં રંગનું તેજસ્વીપણું જેતું ને તેનું લાગે છે. આજનાં ચિત્રોમાં તેનું નથી જણાતું.

સાંપ્રત યુગના ટર્નર (અંગ્રેજ: ૧૭૭૫-૧૮૭૫) જેવા નામાંકિત ચિત્રકારની સર્વોત્કૃષ્ટ કૃતિઓ અત્યારથી જ આંખી થવા માંડી છે. તેમાં ચીરા પડવા લાગ્યા છે એમાં કાંઈ આશ્ચર્ય પામવા જેતું નથી. ટર્નર તૈલરંગી તેમજ જળરંગી ચિત્રો દોરવામાં બારે કુશળ હતા. ૫૫૫ કોઈ કોઈ વાર તે ચિત્રો બનાવવાની આ બંને વિધિઓને વિનિયોગ એક જ કૃતિમાં કરતો. પરિણામે તેની કલાકૃતિ દીર્ઘજીવી થઈ શકી નહિ.

વિનાશને પંથે

એ ઉપરાંત, અન્ય વિખ્યાત ચિત્રોના યે અકાળે માણ હાલ થયા છે. કાળની સામે તે ટક્કર ઝીલી શક્યાં નથી. કારણ તેમના કર્તા કલાકારોએ ખાતરી કર્યાં વિનાના રંગો અને વાર્નિશો લીધા હતા. આપણે પ્રસિદ્ધ ચિત્રકાર લીઓનાર્દો દે વિંચીના 'Last Supper'ની ટાપેલી નકલ જોઈ. આ ટાપેલી નકલ કેટલી ભાવવાહી, સરસ અને રપટ હેખાય છે! પરંતુ આ જગવિખ્યાત ચિત્રના મૂળ કૃતિ આજે આવી સારી લાગતી નથી. કારણ, લીંત ઉપર એ જળરંગો વડે નહિ પણ તૈલરંગો વડે આલેખાયું છે, તેથી તે હવે અંધુર્ય નાશ થમથા જેવી સ્થિતિમાં છે. એ જ કલાસ્વામીની ખીજ મહાન કૃતિ 'મોના લિસા' પણ અત્યારથી જ આંખી પડવા લાગી છે. એનાં કાંઈક જ ચિત્રો હવે આખાં બચી રહ્યા હશે. બાકીનાં કા તો કાળાં પડી ગયાં છે, કાં તો તેમાં ચીરા પડ્યા છે. નેશનલ ગેલેરીમાં વિરાજતું એનું એક વેળાનું ચિત્ર 'Holy Family' વખત જતાં એટલું ખરાબ થઈ ગયું કે તેને છેવટે ત્યાંથી દૂર કરવું પડ્યું.

સર જોસુઆ રૅનોલ્ડસ વિષેનું એક ચળરાકિયું

સર જોસુઆ રૅનોલ્ડસે (અંગ્રેજ: ૧૭૮૩-૧૭૯૨)

કોઈ એક રમૂજ લેખકની તસવીર (Portrait)ને એવા તો અચિર અને ઊંડી બધ તેવા રંગોથી ચીનરી કે અલ્પ સમયમાં તે ફિક્કા બની ગઈ. દૂંક મુદતમાં જ પોતાની પ્રતિમાની આ અધોગતિ દેખી પેલા લેખકને એવી તો ઝાંઝ ચઢી કે તેણે સર રૅનોલ્ડસને નીચે પ્રમાણે એક સુંદર ચળરાકિયું લખી મોકલાવી પોતાને શેષ દાસ્યો:

'Painting of old was surely well designed to keep the features of the dead in mind. But this great rascal has reversed the plan, and made his picture die before the man'.

આ ચિત્રને, હમણાં છટકીતા બે કુશળ વૈજ્ઞાનિકોએ રાસાયણિક ક્રામતો કરી એના મૂળ રૂપમાં આપ્યું છે.

'બિટ્યુમેન'ની બધી

આવાં પ્રખ્યાત, સરસ અને ટામતી ચિત્રો દીર્ઘ-જીવી ન બન્યાં અને અકાળે નષ્ટ થવા લાગ્યાં તેનું મુખ્ય કારણ એ હતું કે તે વેળાએ ચિત્રકારો જે રંગો વાપરતા તેમાં ધણી જૂટથી, Bitumen નામના એક ખનિજ પદાર્થમાંથી બનાવેલા રંગને પણ તેઓ મેળવતા. આ 'બિટ્યુમેન' પદાર્થ અતિ કાળે અથવા ઘાટો તપખીરિયો, નક્કર કે પ્રવાહી રૂપે અનેક જગ્યાએ મળે છે. એના સૌથી મોટો જથ્થો વેસ્ટમીડીઝમાં આવેલા ત્રિનિદાદના ટાપુઓમાંથી મળી આવે છે. એમાં ૮૫ લાગ કાર્બનના, ૧૨ લાગ હાઇડ્રોજનના અને ૩ લાગ ઓક્સિજનના છે. ચિત્રોનો ધણુ કાઠી નાખવામાં સમર્થ આ બિટ્યુમેનને Plague of Pictures કહે છે. ઇંગ્લેંડ અને ફ્રાન્સના ચિત્રકારો આ 'બિટ્યુમેન' પર મોટો આધાર રાખતા. અદ્ધરથી સદીની ધણી સારી કલાકૃતિઓની આ અને એવા ખીજ જોખમી રંગોને લઈને જ અધોગતિ થવા પામી. એ ચિત્રોની ઊંડી છાયાઓ જે આજે અપારદર્શી ને કાળી દેખાય છે તે અસલમાં તો દીપ્તિ-મત દેખાતી. પ્રકાશને ચૂસી લેતી નહિ, પણ તેને પ્રતિબિંબિત કરતી. આજના કામ અધાર પડતા રંગો મૂળે તેજસ્વી હતા. મોહક એવાં ઋત્વિ-ચિત્રોની આગલી લીલી બિજાત હમણાં મંદ ગળી (Intigro)ના રંગ જેવી કાળી પડી ગઈ છે. અંતઃત્વયાના નાણક વણેઈ ઘટ તપખીરિયા, રંગી બની ગયા છે અને આખી

ને આખી કૃતિઓ આમ બિટથુમેનની બદીને લઈને સદંતર ઉકાત વિનાની (out of tone) થઈ ગઈ છે. આજ તો રસાયણવિદ્યાનો ખૂબ વિકાસ થયો છે. એના પ્રચારને લીધે રંગોમાં રહેલા નુકસાનકારક પદાર્થો કેવી ને કેટલી હદે નુકસાન કરશે તે આશ્ચર્ય ચિત્રકારો હવે સહેલાઈથી જાણી શકે છે. છતાં એક વાત તો ખરેખર ખેદજનક અને સામી છે કે સાંપ્રત સમયના ચિત્રકારો જે રંગો વાપરે છે તે પ્રાચીન કાળના અનેકવિધ આકર્ષક અને ટકાઉ રંગોની તોલે આવી શકે એવા નથી.

બિનસલામત ‘પેન્ટીમેન્ટી’

તૈલરંગી ચિત્ર કરતાં થયેલી કોઈ પણ જૂઠાં સુધારવા રંગનું જે પાતળું પડ તેના પર ચઢાવવામાં આવે છે તે એક મોટી ભૂલ છે. વખત જતાં હેકા હંકાયેલું ચિત્રયુ સપાટી ઉપર તરી આવડીને કરેલો ફેરફાર સ્પષ્ટ નજરે પાડે છે. આવા પ્રકારની ભૂલ સુધારવાની ક્રિયાને ‘Pentimenti’ કહે છે. તે નૅશનલ ગેલેરીમાં કેટલાંક ચિત્રોમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે, ખાસ કરીને બે ચિત્રો—Antonello (૧૫મી સદીનો ઇટાલિયન ચિત્રકાર)નું ‘Salvator Mundus’ જેમાં પાછળથી હસ્ત બદલાયો છે અને ગેન્સબરો (અંગ્રેજ: ૧૭૨૬-૧૭૭૮) નું ‘Musidora’ જેમાં અરથુની આગલી વિશેષતા સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે

સમય ભાગ્યે જ કૃપા કરે

જે કે કોઈક વાર ચિત્રોના સંબંધમાં, સમયનો પ્રવાહ ધાનક થવાને બદલે લાભકારક થઈ શકે. તેમના પુરાણા ઝડપથી અલપપ્રજ્ઞ રંગો, પછીથી સૌમ્ય બની રંગસંવાદ (colour Harmony) જન્માવે છે, એવા પશુ દાખલા નોંધાયેલા છે એ તો અપવાદ રૂપે જ. સ્થાપત્ય તેની ભૂમિ હાલતમાં પણ શોખી બીડે, તેવું ચિત્રો વિશે હોતું નથી. તેમાં પણ સૌ કરતાં, ભિત્તિચિત્રો વિશે તો કાળનો ઝપાટો અત્યંત દૂર હોય છે. દીવાલના ભેજને લીધે અને ટાંઢ તથા તાપના પલટાને લઈને તે જલ્દી ખરાબ થાય છે. અજંટા, બાધ વગેરેનાં સરસ ભિત્તિચિત્રોની વર્તમાન દશા તેનાં ઉદાહરણ છે.

જૂનાં ચિત્રોની મરમ્મત મઠિ રખાવી બેઝન્ટી સંભાળ

અનેક સુંદર જૂનાં ચિત્રોને ફરી સાફ કરીને અથવા રંગોને, સુધારીને તેમને પૂર્વવત્ત કરવામાં આવે છે. પણ આતું સુધારકામ હમેશાં સફળ નીવડતું નથી. ચિત્રો સુધારવાને બદલે ઊલટાં વગડી જાય છે. ખૂબ જ કાળ-હથી અને કુશળતાથી કરેલું સુધારકામ, ચિત્રને તેની મૂળની તાજગી તથા સૌન્દર્ય પાછાં અર્પી શકે, પણ પુરાણાં ચિત્રોનું સાદુમાર્ગ બનતાં લગી સુધારવા મથતું નહિ, અથવા બને એટલી ઓછામાં ઓછી તેની કાકટરી કરવી. નૅશનલ ગેલેરીમાંની કેટલીક જૂની કૃતિઓ અતિ સુધારને લઈને નુકસાન પામી છે. વળી અનેક વેળાએ ચિત્ર સુધારનાર જાતે કોઈ કલાકાર કસખી હોતો નથી. તે કોઈ જીનરલ પ્રકારનો સ્થાપત્ય કારીગર હોય છે. ચિત્રને લાગેલા ઘસારા કે ચિત્રમાં પડેલા ચીનાને દૂર કરવા બેઈએ એ સારી વાત છે, પરંતુ એ માટે એક જ ભિચિત માર્ગ તો અન્યંત કુશળ અને ધણા અનુભવી કારીગરને જ તેને માટે શેકવો અને તેની પાસેથી ચિત્ર વિશે, વધારેમાં વધારે નહિ, પણ ઓછામાં ઓછી મરમ્મત કરાવવી એ જ છે.

ચિત્રને લગતું પ્રાચીન હિન્દી આયોજન

અંગ્રેજોના મંસર્કમાં આવ્યા પછી સ્વાભાવિક રીતે જ ચિત્રને લગતાં જે સાહિત્ય-સામગ્રી પશ્ચિમમાં વપરાય છે તેનો જ ઉપયોગ આપણે ત્યાં થવા માંડ્યો છે. પરંતુ આદ્યાર્વર્તમાં પ્રાચીન કાળે જેને આપણે આપણું કહી શકીએ તે ચિત્ર-સાહિત્ય કેવું હતું તે બેઈએ.

પ્રાગૈતહાસિક કાળે હિન્દમાં વપરાતા રંગ

કેટલાંક અતિ પ્રાચીન ચિત્રોની તપાસ કરતાં એમ જણાય છે કે કાચા લોહમાંથી બનાવેલા ‘હેમેટાઇટ’ નામે, સફા રક્તને મળતા આવતા રંગને, જનવરની ચરબીમાં ભેળવી કોઈ કાઢ ઘાસ કે વાંસના રેસામાંથી પીંછી ઉપર પાથરવામાં આવતો અને ચિત્રની બાહ્ય રેખાઓ અણીદાર લાકડીઓ વડે ઘેરવામાં આવતી હતી. આ ‘હેમેટાઇટ’ રંગ ચિત્રકારો દ્વારા બનાવતા. ચિત્રના ઊંચા-વાળા ભાગો વિશેષ અંધાર પડના ઘટ્ટ ‘હેમેટાઇટ’ રંગથી પૂરતા. પ્રાગૈતહાસિક યુગમાં, જેમ બધા દેશોમાં, તેમજ હિન્દમાં પણ આમ જ થતું

પ્રાચીન હિન્દી રંગપાટીઓ

પ્રાગૈતિહાસિક વર્ણપત્રો કે રંગપાટીઓ (palettes) પુષ્કળ મળી આવે છે. પથ્થરની સુંવાળી પાટીઓ (slabs) ઉપર રંગો પીસવામાં આવતા. તે પછીથી ઘણા લાંબા કાળે, સમઘર ખાતે આવેલી જોગીમારાની ગુફાઓમાંની રંગપાટી ઉપર ત્રણ ખુલ્લા રંગો જણાઈ આવે છે. રાતો, ઘોળા ને કાળો. રાતો રંગ તે ઉપર જણાવેલો હેમટાઇટ (Haematite) છે. ચેન રંગ તો લાંબી જ કાંઈ ભૂમિની ઘોળા માટી છે અને કાળો રંગ તો myrobaltans એટલે હરડેનો કાઢેલો ચર્ક છે. પગ-પૂર્વથી આ ફળનો ઉપયોગ રંગ તરીકે હિન્દુનાનમાં થતો આવ્યો છે. એમાંથી ઉત્તમ જાળનો કાળો રંગ ઉપ જાળવામાં આવે છે.

પ્રાચીન સમયમાં પીંછી

અતિ પ્રાચીનકાળે હિન્દમાં પીંછીઓ, પ્રાણીઓના વાળમાંથી નહિ, પરંતુ વનરપતિઓના રેસાઓની બનતી, તેની પ્રતીતિ ઉપનિષદમાંથી આવ્યુંને મળે છે.

‘જેમ ચિત્રકાર પોતાની પીંછીમાંથી રેસાઓને નેખા કરી દે છે તેમ માથુસે દહતાપૂર્વક પોતાના શરીરમાંથી પોતાના અંતરઆત્માને છુદો કરવો (અ: ૨-૨૬: ૬-અ: ૧૭: કંકોપનિષદ)

પુરાણમાં બૌદ્ધકાળના લિત્તિચિત્રો વિશે ફિરોઝ પેશવંદર) આપણે અગાઉ જોઈ ગયા. અઝટકના કાળમાં બૌદ્ધ ચિત્રકારો પાસે સગસ પીંછીઓ હતી, જેને શાસ્ત્રમાં ‘તુલિકા’ કહી ઓળખાવી છે. પીંછીના પ્રકારો અને વાળની જતો વિશે શ્લોક લખાયા છે, તેમાં લિટ, ખિસ-કાલી આદિના વાળનો પ્રયોગ છે.

રાજપૂત ચિત્ર-આચારજન

પુરાણ બૌદ્ધિક ચિત્ર અને મઝપૂત ચિત્ર એ બે વચ્ચે સમયનો મોટો ગાળો વહી ગયેલો હોવા છતાં એ બંને ચિત્રનું આયોજન મંચકારી હતું. રાજપૂત ચિત્રો એ બૌદ્ધિક લિત્તિચિત્રોના ધ્વજો બનેલી નાના કદની કૃતિઓ કહેવાય. બૌદ્ધિક ચિત્રો, આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે પ્લાસ્ટર કરેલી દીવાલ ઉપર દેગતા તેમ મઝપૂત ચિત્રો એ માટે ખાસ તૈયાર કરેલ કાચળા ઉપર આલેખાતાં, પ્રથમ કાચળ ઉપર રાત્રા રંગની બાલ

રેખાઓથી ચિત્રમંડલન થતું. તેના ઉપર શ્વેત રંગનું અર્ધ પારદર્શક પ્રાથમિક પદ priming અપાતું, જેમાંથી રાત્રી રેખાઓ આછી પાચુ મ્પટ દેખાઈ આવતી. ત્યાર બાદ એ બાલ રેખાઓ કાળા રંગ ફરી આલેખાતી. પછી પેલા પ્રાથમિક પદ ઉપર, ચિત્રમાની બધી આકૃતિઓમાં તેના જે જે સ્થાનિક રંગો હોય તે તે પુરાતા. ઉપર્યુક્ટ રંગ, કાળા, ઘોળા રંગો ઉપરાંત બૌદ્ધ તથા રાજપૂત કલાકાર લીલા તથા પીળા, મંજુડા, નીલા અને ખુલ્લા શુભાશી રંગો બનાવી તથા વાપરી જાયતા. કાંઈ કાંઈ વાર ઉપર કહેલું પ્રાથમિક પદ આપ્યા વિના તૈયાર કાચળ ઉપર જ સીધેસીધું રેખાંકન ને રંગલેખન પાચુ થતું.

ચિત્ર માટેના હિન્દી કાગળો

મુખ્ય ચિત્રો પાચુ રાજપૂત ચિત્રો પેઠે નાના કદનાં તૈયાર થતાં. ચિત્ર માટેનું જરૂરી સાહિત્ય તેના કારીગરો જતે જ તૈયાર કરતા. ખાસ કરીને કાગળો બનાવવા ટાણે તો કારીગરો પામે ચિત્રકારો હાજર રહી ઘણી દેખરેખ તથા અંસાળ રાખતા. મધ્ય યુગમાં ચિત્રચોખ કેટલીક જાતના કાર્મો માટે આરા એ પૂર્વમાં ભારતે નાખતા કાઢી હતી. એમાં મુખ્ય પ્રકાર તરીકે ‘હરીરી’ અથવા ‘રેશમી’ ખૂબ વખણાતા. પરંતુ એની એક જીણુપ એ હતી કે વખત જતાં એમાં ચીરા પડતા. બીજી જાતના કાગળો નિઝામ રાજના દોલતાબાદ શહેર ઉપરથી ‘દોલતબાદ’ કહેવાતા. ‘દિંદી’ નામે કાગળો સાગ એ દિંદમાં છૂટથી પુષ્કળ પ્રમાણમાં વપરાતા. ત્યાર પછીના સમયમાં પત્તનમાં આવેલ સિયાલકોટમાં બનેલા ‘સિવાવંદરી’ કાગળનો વપગરા વધ્યો. વળી, ઉત્તર હિંદના ‘મુગલી’ નામે કાગળો દખ્ખણમાં લોકપ્રિય નીવડ્યા હતા. મૈસૂરમાં બનેલા ‘કારદે’ નામે કાગળો પાચુ બાણીના હતા.

રાજપૂત અને મોગલ યુગના કાગળો શામાંથી બનતા?

આ બધા કાગળો ત્રણ પદાર્થમાંથી બનતા. વાંસમાંથી, શણમાંથી ને રેશમથી. વાસતા બનેલા કાગળોને ‘લનમી’ કહેતા શણમાંથી બનેલા કાગળોને ‘ટાટાલ’ કહેતા અને રેશમથી બનતા કાગળોને ‘ટુલાટ’ કહેતા. શણમાંથી જે કાગળો બનતા તે ‘સની’ નામે પાચુ ઓળખાતા.

હિંદમાં ઇરાની કાગળો

આ તો દેશી કાગળોની વાત થઈ. ગજપૂત અને મોગલ સમયમાં ચિત્રો માટે પરદેશથી પણ કાગળ આવતા અને 'ઈરાની' અને 'ઈરફાની' કહેતા. તે સમયના ધણા હિંદી ચિત્રકારો આ ઇરાની કાગળને પગદ કરતા. આ કાગળોમાંનો એકે ય કાગળ શુદ્ધ સફેદ ન હતો. મોટા ભાગે તે 'બ્રૂ' રંગના, એટલે અતિ ફિક્કી રાખ જેવી ધુરખીવાળા હતા.

રાજપૂત ને મોગલ સમયમાં પીંછી

પીંછીઓને 'કલમ' કહેવામાં આવતી. તે અનેકવિધ પ્રાણીઓ-પક્ષરાં, લીટ, ખિસકોલી, મોળિયા વગેરે-ના વાળની બનતી. એ કાગે ધણી જ પાનળી, ઝીણી પીંછીઓ તૈયાર થતી, તે અતિ બારીક ચિત્રો તપાસવાં જરૂર આવે છે. સૌથી સરસ પીંછીઓ તો નાની ખિસકોલીના કામળ વાળની બનતી. સિલોનમાં ઉત્તમ ચિત્રકામ થતું તે 'તેલી તાના' નામે ધાસમાંથી બનાવેલી પીંછી વડે થતું. પ્રાગૈતિહાસિક યુગની જે પીંછીઓનો ઉલ્લેખ આપણે ઉપર કરી ગયા તે કદાચ આ ધાસની જ પીંછીઓ હોઈ શકે.

જૂના હિન્દી રંગો

હમણાં તો હિંદમાં બધે હેઠાણે યુરોપિયન રંગો વપરાય છે, પણ મધ્ય યુગ અને ત્યાર પછી છેક મોગલ અમલ દરમિયાન અને અગ્રજ શાસન શરૂ થઈ ત્યાં લગી ચિત્ર માટે હિંદમાં જે રંગો બનતા તેની નોંધ નીચે પ્રમાણે છે.

ધોખા — કાશગરના સીસામાંથી બનતો.

કાળો — કાજળમાંથી-હરદમાંથી.

રંગો — 'હં-માખી' અને 'ઝેર.' આ બંને અતિ ઉપયોગી ગતા રંગો જળપુરના લોહકટ (Oxide of Iron)માંથી બનતા.

તેજસ્વી ગતો અને ચુવાખી-પારા (Mercury)માંથી બનાવેલા સીનાબરના ભૂકામાંથી.

બદામી રંગો — લાખમાંથી.

નીલી (બ્લુ) - જો-લાઝુલ (Lapis Lazuli) નામે પથ્થરની ભરમમાંથી.

પીળા — હરતાલમાંથી-મુલનાની માટીમાંથી-ધક નામે ફલમાંથી.

લીલા — બંગાલ એટલે તાંબાના કાટમાંથી-તર-બૂચમાંથી.

જંબુજી — તેજસ્વી રંગ રંગે જાના રંગમાં ભેળવીને તથા કાજળ અને 'હોરમખી' નામે તપાખીરિયો રંગ મિશ્ર કરીને બનાવાતો. [આ હોરમખી રંગ ઇરાની અખાતમાં આવેલ હોરમખના ટાપુમાંથી મળતા લોહકટ (Iron oxide)માંથી બનતો.]

મુઘલ ચિત્ર-આયોજન

આ યુગમાં કંનવાસ ઉપર ચિત્ર થતાં નહિ. કંઈવાય છે કે શહેનશાહ અકબરે રાજ્યની પુરતકશાળા માટે 'હમઝા નામા' ચિત્રપુત્ર ગ્રંથની મોટી નકલ બનાવડાવી હતી, જેમાં કાજળને બદલે કંનવાસ વપરાયું હતું. કનચિત, ખીમ પણ ચિત્રો કંનવાસ પર થતાં, પરંતુ તે અપવાદ રૂપે જ. તે સિવાય તો કાજળ જ ચિત્ર માટે કામે લેવાતા. તંલરંગો, ચિત્ર માટે કપારે ય ગ્રિય થઈ શક્યા નહોતા. શહેનશાહ જહાંગીરને બે યુરોપી તૈલરંગી ચિત્રો દેખા-ડવામાં આવ્યાં. તેણે તે વખોડી કાઢ્યાં ને સાફ કપી દીધું કે તૈલરંગમાં એ લગરે ય શોભતાં નથી. ત્યારે કેવળ જળરંગો જ વપરાતા. અલનત, રંગોને પાણી સાથે ભેળવની વેળાએ તેમાં ઝુંદર, ગ્રેણ તથા અળસીનું પાણી મેળવવામાં આવતાં, જેથી રંગ પાકટ અને ચીકણું બની ચોટી શકે તેવા બનતા.

ચિત્ર માટે જળના અનેક ઉપયોગ થતા, તેમાં રંગ વિના કેવળ પાણીથી પણ રમપૂરણી થતી; એને 'આ-ળીના' કહેતા. જ્યારે કાજળ ઉપરનું જળ સુકાઈ જતું ત્યારે તેના પર આકૃતિઓની છાપ ઊઠી આવતી. તે પગથી, પાછળથી ત્રિશેષ વેખાંકન અને રંગલેખનનું કામ થતું. ચિત્રનો એક પ્રકાર 'ઝર' નામે ઓળખાતો એમાં રંગાવટ તરીકે ખરાં મોટીઓ અને કામતી રંગોનો ઉપયોગ થતો. શીર્ષ, પકલ, ગાલર અને અન્ય વસ્તુઓનાં સુસાધન માટે એનો ઉપયોગ થતો.

રાજપૂત અને મોગલ હાંસિયા

મુઘલ કલાકારોની ચિત્રપાટી કાગળની હતી, તેને તેઓ 'તલવીર' કહેતા. તેની ઝોડે જે કિનાર (Border)

નેડવામાં આવતી તેને એણે 'હાસિયો' કહેતા. આ હાસિયો રાગપૂત ચિત્રમાં પશુ દેખા દે છે. જ્યાં તસ-વીર હાસિયા સાથે જોડાતી, ત્યાં એક શય્યારયુક્ત સાંકડી પટ્ટી અને રંજની બે રેખાઓ ફરતી ચુકાતી. આ પટ્ટીઓને 'ફલરની' કહે છે, ને બે રેખાઓને 'ખત' કહે છે. છૂટાં છૂટાં ફોલોની બનેલી એ સાંકડી પટ્ટી હોવાથી, એને 'ફલરની' કહે છે. બે પટ્ટીમાં ઈષ્ટ સમગ્ર ચિત્રશમય ધતું તો તેને 'વેવ' કહેતા. મોઘલ ચિત્રની કિનારોને બે પ્રકારે ચમક અપાતી: સોનેરી રંગ (ગ્રીણું) હિરો વાટે એક નાની દ્રવ્યો દબાવીને) છાંટીને અને બીજો સોનેરી રંગ લગાડીને.

આકૃતિઓમાં યોગ્ય સ્થાનિક રંગોનું લેપન પોંછી વડે ધતું.

આયોજન વિભાગ વિષે માહિતી અહીં પૂરી થાય છે. વિગતમાં ન લિતરતાં, સહેજ ખ્યાલ આવી શકે એટલી ઉપલક્ષ સમગ્ર અને એટલી આપી છે. તે સાથે અહીં, ચિત્રકલાના વિચારપદોને લગતા ઋયુ ભાગ: ૧. આકલન, ૨. મંકલન, ૩. આવિષ્કરણ તથા તેના ક્રિયા-પદોને લગતી ચાર શાખા, ૪. રેખાવટ, ૫. રંગાવટ, ૬. તેજાછાવાવટ અને ૭. આયોજન મળી ચિત્રકલાનાં સર્વે અંગો વિષેનો અભ્યાસ પૂરો થાય એ પહેલા ચિત્રકલામાં નવા ઉમેરાએલા કેટલાક પ્રકારો અને નવાં સાધનો તથા માધ્યમો વિષે પશુ ટૂંકમાં જોઈ લઈએ.

ફિલગગી કે તૈલરગી ચિત્રાલેખનો સાથે પેસ્ટલ, ટેપેરા વગેરેના જે પ્રકારોનો ઉપયોગ થાય છે એ જ રીતે વાંશ ફ્રાઇંગ, ફ્રાઇલિશ, વૂકકટ, લીનોકટ, લીથોગ્રાફ એચિંગ, ફાઇ પોઇન્ટ, એક્વાટિન્ટ વગેરે અનેક પ્રકારો પશુ પ્રચલિત છે. આપણે એનો યોગ્ય પરિચય કરીએ.

વાંશ ફ્રાઇંગ

પૂર્વ તરફ-ખાસ કરીને ચીન-અપાન તરફ આ પદ-તિનુ ઘણુ સારુ જોડાયુ થયેલું છે. ચિત્રના રંગ ભરતા પહેલા કાગળને કાં તો લીંબવીને યા તેના પર પાણીનો એક હાથ મારીને પછી એ ભીને ભીને કાગળ પર કનના આલેખનને વાંશ ફ્રાઇંગ કહે છે. આ રીતે કરેલા જગના આલેખનના ધુમ્મસમય છાયા પલટાવી જે લીલા જેવા મળે છે એ તૈલરગી ચિત્રોમાં નથી દેખાડી શકાતી.

દૂધ ઘસ

વાંશ ફ્રાઇંગથી જિલ્લી જ અસર આ પદ્ધતિમાં મળે છે. આમાં ઠીકઠીક ઘાટો રંગ લઈ પોંછીને લગભગ ઘેરી કહી શકાય એવી બનાવવા છે ને પછી તેનાથી આલેખન થાય છે. વધુ બીના રમથી નીપજના સર્ગ રંગ-લેખનને બદલે આમાં પોંછીના પ્રત્યેક લસરકા રપટ જેવા મળે છે. ચીન અપાનનાં ધણું ચિત્રોમાં ઉપયુક્ત બંને પદ્ધતિથી આલેખન કરી એક મુંદર અસર નિપ-ભવેલી જેવા મળે છે.

વૂકકટ

સપાટ લીસી સપાટીવાળા લાકડા પર જોડતું ચિત્ર ઘેરી તેના પર શાષી કે રંગ લગાડીને લીંબવી ડાપ.

લીનોકટ

વૂકકટની જ પદ્ધતિ, પણ તેમાં લાકડાને બદલે લીનોલિયમ પર ચિત્ર ઘેરી તેના પરથી ડાપ લેવામાં આવે છે.

લીથોગ્રાફ

મૂળ તો આમાં સપાટ પથ્થર પર દોરેલા ચિત્ર પરથી ડાપ લેવાતી; પણ હવે ધાતુનાં પતરોનો ઉપયોગ પણ થાય છે. ચૂનાના પથ્થર જેવા સપાટ પથ્થર પર ચિત્રકાર ચીકણા ગળથી ચિત્ર આલેખે છે. પછી તેના પર ગુદર અને તેજાગની ક્રિયા કરવામાં આવે છે. એ હાપ લેતી વેળા તેના પર લીનુ કપડુ ફેંચી દેવાય છે. આ વેળા ચીકણી સપાટી પરથી લીનાશ ખસી જાય છે, બનારે તે સિવાયના ભાગમાં ભેગ પકડાઈ રહે છે. આમ પથ્થર હટ ભેજવાળો જ હોય ત્યાં તેના પગ ડાપ લેવા માટેની ચીકણી શાષી લગાવવાય છે. પથ્થરના લીના ભાગમાં આ ચીકણી શાષી પકડાતી નથી, પણ તે સિવાયના ભાગમાં એ ચોટી જાય છે. હવે તેના પર કાગળ મૂકી ઘાગ આપતા ચિત્રની ડાપ ઊડી આવે છે. લીથોગ્રાફની ડાપ મખમલ જેવી મુલાયમ લાગે છે.

એચિંગ અને ફાઇ પોઇન્ટ

કલાકાર કલમ કે પોંછીથી જે ચિત્ર આલેખે તેમાં તો એ એક જ કૃતિ તૈયાર થાય છે, પણ પશ્ચિમમાં ઘણા કલાકારો ધાતુની (મોટે ભાગે તાનાતી) પ્લેટ ઉપ-તીક્ષ્ણ જોખર વડે ચિત્ર આલેખી ઠોરી કાઢે છે, અને

તે પ્લેટ પર શાહી લગાડી તેના પર કાગળ દાખીને નકલો ઉતારે છે. એ પદ્ધતિમાં પણ કલાકારની સ્વહસ્તની કૃતિ જ મળતી હોવાથી તેનાં મૂલ્ય ને મહત્તા મૂળ કૃતિ જેવાં જ ગણાય છે. એમાં પણ ચિત્રોની છાપ લેતાં-લેતાં પ્લેટ પરનું ક્રાંતરકામ ઉતરતર ઘસાતું જતું હોવાને કારણે નકલોની મંખ્યા ઘણી મર્યાદિત બિતરે છે; એટલે જેમ નકલોની મંખ્યા ઓછી તેમ કિંમત વધારે.

ઘાતુની પ્લેટ પર આ રીતે ચિત્ર દ્વિતરવાના ત્રણેક પ્રકાર છે: 'ઇચિંગ', 'ડ્રાઇ પોઇન્ટ' અને 'એકવાટિન્ટ.' ઇચિંગમાં, પ્લેટ પર મીણ કે એવા મિશ્રણનું આપું પડ પાથરી તેના પર કલાકાર આણીદાર સાધન વડે પોતાનો વિષય દોરે છે; અને એમ કરતાં તેટલા ભાગમાંથી મીણનો પટ ઉતરકાઈ જાય છે. એ પ્લેટને પછી તેજ્યના મિશ્રણમાં નાખી હલાવવાથી રેખાઓવાળા પ્લેટનો ખુલ્લો ભાગ તેજ્યથી કોરાઈ જઈ ત્યાં જોડા આંકા પડે છે. પછી મીણને કાઢી નાખી તે પ્લેટ પર શાહી લગાડી હળવે હાથે પ્લેટ સાફ કરી નાખે છે; એટલે આંકાઓમાં શાહી ભરાઈ રહી બાકીનો ભાગ ઓખો બની જાય છે. એ પ્લેટ પર પછી પોચો કાગળ મૂકી દાળપ્રેસમાં તેની છાપ ઉતારે છે.

'ડ્રાઇ પોઇન્ટ'માં તેજ્યની મદદ વિના સીધું ઓળર વડે જ ચિત્ર દ્વિતરવામાં આવે છે. (તેમા તેજ્યનું મિશ્રણ ન વપરાતું હોવાથી તે 'ડ્રાઇ' કહેવાય છે.) સખત પોલાદના અત્યંત બારીક અણીવાળા ઓળર વડે કલાકાર, ત્રાંચાના પતરાની દર્પણ-સ્પર્શ સપાટી પર, સ્થિર ને મજબૂત હાથે પોતાનો વિષય દોરતો જાય છે; અને તેના ઓળરથી પડેલા આંકાની બંને બાજુ (હથિયાર જે સહેજ હળકતું નાખતું હોય તો તેની

એક જ બાજુ) સ્પષ્ટ ધારો બિપસતી આવે છે. એ પ્લેટ પર પછી ઇચિંગની પ્લેટ માફક જ શાહી લગાડી છપો ઉતારવામાં આવે છે. પણ તેજ્યના ઇચિંગ કરતાં આ હાથની કોરેલી ધારો સાબીનું જે વધુ પ્રમાણ ધારણ કરી શકે છે તેને લીધે, ડ્રાઇ પોઇન્ટ ઉપરથી ઉતરેલી છાપમાં એક પ્રકારની મખમલી મુલાયમતા આવે છે, અને તે જ તેની વિશિષ્ટતા છે. ઘણા આધુનિક કલાકારો ઓળરમાં પોલાદની અણીને બદલે હવે તીક્ષ્ણ બિનાકણી વાપરે છે. આ પદ્ધતિથી જે કેટલીક અત્યંત બારીક રેખાઓ ઉઠતી શકાય છે તે ઇચિંગથી મળતી નથી. વળી ઇચિંગની કોરેલી સપાટીને મુકાબલે ડ્રાઇ પોઇન્ટની ઉપસેલી ધારો વહેલી ઘસાઈ જતી હોવાથી તેના પરથી બહુ ઓછો મંખ્યામાં (દસમાર કે બહુબહુ તો ૨૦થી ૫૦) છપો ઉતારી શકાય છે, અને આ કારણે ડ્રાઇ પોઇન્ટ વધુ મૂલ્યવાન ગણાય છે. કેટલાક કલાકારો ઇચિંગ કોરેલી પ્લેટ ઉપર પાછળથી થોડું ડ્રાઇ પોઇન્ટ કામ કરીને બંને પદ્ધતિઓના સંયોગથી પોતાને જોઈતી ખાસ અસર પણ ઉપજાવે છે.

આ પદ્ધતિનો ઉત્તમ પશ્ચિમમાં થયો છે, અને જર્મન કલાકાર આલ્બર્ટ ડ્યૂરર, ૬મી કલાકાર દેશમાં, ફ્રેન્ચ કલાકાર રૅડિન અને અમેરિકન કલાકાર વિલ્સનર આ પ્રકારના સમર્થ કલાકારોએ ગણાતા. આપણે ત્યાં પણ કલાકારો એ પદ્ધતિએ ઘણું સારું કામ કરે છે.

એકવાટિન્ટ

આપણે ઉપર જોએલા ઇચિંગ અને ડ્રાઇપોઇન્ટ-માં રેખામય ચિત્ર જ મળી શકે છે; જ્યારે એકવાટિન્ટમાં જલરંગી (વોટરકલર) ચિત્રની માફક ચક્રિતરના વિવિધ 'ટોન'-પદ્ધતિ દર્શાવી શકાય છે.

ચિ

માનવી ચિત્રપ્રિય કેમ?

ચિત્રપ્રિયતા એ સૌંદર્યપ્રિયતાનું સ્વાભાવિક રૂપ છે. એ એનું એક પ્રતીક છે. મનુષ્યા-મામાં સદેજે રહેલી આંતરિક સૌંદર્યભાવનામાંથી જ ચિત્રપ્રિયતા જન્મી, અને પછી તેને લઈને પૃથ્વીના પ્રત્યેક ખંડમાં ચિત્રકલાનો આરંભ થયો. ચિત્રો હોવાને લીધે ચિત્રપ્રિયતા ઉદ્ભવી હશે એમ જો દ્રાઈ ધારતું હોય તો તે ખોટી ધારણા છે. માનવી ચિત્ર પાડવા લાગ્યો તે પહેલાં જ તેનામાં ચિત્રપ્રિયતા હતી.

દ્રાઈ કહેશે કે જેમ સર્વે વિદ્યાઓનું અને લક્ષિત-કલાઓનું તેમ ચિત્રકલાનું ચે સર્જન ધર્મમાંથી થયું છે તો તે યોગ્ય નથી. ધાર્મિક જનતાની ધાર્મિક ભાવના ધાર્મિક વિષયોનાં ચિત્રો વડે વિશેષ ખાસે એવા આગયથી ધર્મ-શુરુ વર્ગમાંના કલાકારોએ ચિત્રકલાને પ્રથમ અપનાવી, તે વાત સાચી; પરંતુ ચિત્રકલાનો જન્મ તો મનુષ્ય ધાર્મિક બન્યો તેની પહેલાં થયો મુજો પૂર્વેથી થયેલો. પહેલ-વહેલાં પહોડી આવાસની અંગણચડી ભીતિ એની સાબિતી છે. એની ચિત્રપ્રિયતામાંથી જ ચિત્રકલા જન્મી. સૌંદર્યભાવના તો મનુષ્યને સર્જનહાર, સત, ચિત્ત, આનન્દ સ્વરૂપ પરમેશ્વર પામેથી સદજ સાપડેલી છે,— પ્રભુના આનન્દસ્વ દાગ મળેલી છે. માનવી બ્યારે આરંભમાં જંગલી અવસ્થામાં વનવગડમાં રહેતા ત્યારે એને એની આમપાસની જે જે વસ્તુઓ, પ્રાણીઓ અને દરેક જોતા જોતા આનન્દ પ્રાપ્ત થતો, તે આનન્દ, એનામાં રહેલી ઈન્દ્રિય-સૌંદર્યભાવનાને ઝૂંગવમાન કરતો. આ સૌંદર્યભાવનાને ત્રિ આપવાની—તેને અતગ્રામથી વ્યક્ત કરવાની જે કષ્ટ એને થઈ તે જ એની ચિત્રપ્રિયતારૂપે અસ્તિત્વમાં આવી. આમ મનુષ્ય, ચિત્રપ્રિય થતાં પહેલાં

સૌંદર્યપ્રિય હતો અને ચિત્રકલા એણે હસ્તગત કીધી તે પહેલાં એ ચિત્રપ્રિયતા તેનામાં વિકસી હતી.

આપણું જૂનું સૌંદર્ય

આપણે કેમ જોઈ શકતા નથી?

આપણી આ પ્રિય ભારતભૂમિની-પ્રાચીન આર્યા-વર્ણની સૌંદર્યપ્રિયતાની અને ચિત્રપ્રિયતાની તે શી વાત! પૂર્વે એક કાળે એ કૃત્તી સર્વપ્રિય હતી અને કેટલી ફલીફાની હતી તેને ખ્યાલ, આજની સામાન્ય જનતાને તો શું પપ્પ મંસ્કૃત જનતાને ય નહિ જોવા જ છે.

એ મુખ્ય કારણો

આ દયાજનક સ્થિતિ થવાનાં એ મુખ્ય કારણો છે: એક તો હિંદુસ્તાનના પ્રાચીન સૌંદર્ય માટે આપણા લોકનું સાવ અજાન, તથા એ અજાનને દૂર કરવા માટેનાં સાધનો અને ઉપાયોનો અભાવ. બીજું, પાશ્ચાત્ય નવીન સૌંદર્ય પ્રત્યેની વાસ્તવિક મોહિની કરતાં ચે આધુણી મોહિની તે બીજું કારણ. એને લીધે આપણે આપણુ પોતાનું જ પ્રાચીન સૌંદર્ય જોવાની આંખો લગભગ ઘોઈ બેઠા છીએ. કર્તૂરીમૃગને માટે કહેવાય છે કે એ પોતાની નાલિમા કર્તૂરી ધરણવા છતાં એની શોધ અર્થે એ આમથા તેમ ફાંફા મારતું ભગવા કરે છે. એવી જ કહેાડી સ્થિતિ આજની આપણી હિંદી જનતાની છે. આપણે ત્યાં સૌંદર્યસમૃદ્ધિ અગ્રાધ અને અપાર હોવા છતાં સૌંદર્ય માટે તે પાશ્ચાત્ય દેશો ભણી જ દોડે છે.

અને એમ થાય છે તેમાં કશી નવાઈ નથી. જે હિન્દી પોતાના આજના કલાકારોના નવાં સર્જેલા ચિત્રસૌંદર્યથી અજાન હોય તે પોતાના દેશનું પ્રાચીન ચિત્રસૌંદર્ય કયાથી સમજી શકે? પોતાના દેશમુખ્યોને

હાથે તૈયાર થએલું ધર્યાંગણેનું નયું-જૂનું ચિત્રસૌંદર્ય અવલોકવાને એ ઇચ્છાતુર બને, એવી કોઈ પ્રીતિમાં કે સ્થિતિમાં એ મુકાયેલો છે ખરો? એ મંત્રેથી એનાં શોખ કે શક્તિ ખીલે એવાં કોઈ સગવડ-સાધન એને આપણી શાળા-પાઠશાળા, વિદ્યાપીઠ કે સંસ્થાઓ દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે ખરાં? વિદેશી અને દેશી ચિત્રસૌંદર્ય એ બેની સરખામણીમાં, પ્રાચીન હિંદી ચિત્રસૌંદર્ય એને વતેઓછે અશે અપ્રિય લાગે છે, તેનો ભેદ એને કોઈએ કહ્યો છે ખરો? એની સમજણ એને મળે તેવી કોઈ ગોઠવણ કે સગવડનો આપણે ત્યાં અભાવ હોઈ, એને પશ્ચિમનું નયું ચિત્રસૌંદર્ય બહુધા પ્રિયકર થઈ પડે, વહાલું લાગે એ સ્પષ્ટ છે. ઘણુંખરું તો દેશી ચિત્રો તરીકે જાહેરમાં વેચાણ બજાર દુપેલાં ચિત્રો એની નજરે પડે છે. એ વિદેશી છપાએલાં ચિત્રો કરતાં પશુ દેખાતી રીતે જીતરતી કક્ષાનાં છે. એમાં શરીરશાસ્ત્ર (Anatomy) અને યથાદર્શનીય તરવો(Perspective)નું કોઈ ઠેકાણું નથી હોતું, તો પ્રાચીન દેશી ચિત્રાકૃતિઓ કલાહીન તથા સૌંદર્યરહિત એને લાગે તેમાં એનો દોષ ન કાઢી શકાય. એટલે પ્રાચીન હિંદી કલાકારોની સૌંદર્યબુદ્ધિ તથા ચિત્રપ્રિયતા વિષે એ હલકો અભિપ્રાય દર્શાવે એ સમજી શકાય એવું છે.

કોના વાંકે ?

આ શોખનીય સ્થિતિ માટે પ્રથમ તો આપણે જ દોષિત છીએ. મોટે ભાગે જવાબદાર આપણા કલાકારો, સાહિત્યકારો અને લેખકો છે. તેઓ એવી સ્થિતિ દૂર કરવા માટે અને તે સુધારવા માટે, નહિ જેવી કાળજી ધરાવે છે. આપણી દેશી જનતા આ વિષયમાં સુધરે, તેને આપણું જૂનું કે નવું ચિત્રસૌંદર્ય જોવા-સમજવાની માર્ગ-દિશા મળી રહે-દષ્ટિ સાંપડે તેવાં વિવેચનો, ભાષણો, પુસ્તકો અને લેખો, તદ્દન સાદી સરળ ભાષામાં લખાય, તે એ વાંચે એવું કર્યું પણ આપણે ત્યાં હોય નહિ, પછી દોષ આપણે ને આપણે જ કાઢવો રહ્યો. બધાં લગી આપણાં શહેરોમાં અને આપણાં ગ્રામપંચાયતોમાં સાચી ચિત્રપ્રિયતાનું પ્રકરે, નવું અને જૂનું ચિત્રસૌંદર્ય જોવા-સમજવા સાર એમને બરાબર દષ્ટિ ન સાંપડે ત્યાં લગી દેશબંધાં યોગીક ચિત્રચળાઓ, યોગ્ય ચિત્ર-કારો અને યોગ્ય ચિત્રપ્રદર્શનો તથા કલાકેન્દ્રો હોવા

માટેનો આપણો મંતવ્ય કે આપણો ગર્વ અસ્થાને છે- અસ્વાભાવિક છે.

પશ્ચિમને ભરોસે

ભારતવર્ષની પુરાણી સૌંદર્યપ્રિયતા તથા ચિત્રપ્રિયતા વિષે આપણા અભાવને અને જીતરતા અભિપ્રાયને આ અગાને જ નહિ, પણ આજથી થોડા જ દસકાઓ પહેલાંની પશ્ચિમના પડિતોની અને કલાકારોની એ વિષેની અજ્ઞાત, અવિચારી ટીકાઓએ અને આક્ષેપોએ જાગ્યર ટીકા તથા પ્રુષ્ટિ આપેલાં. તે જામોને જ એવો હતો કે જ્યારે પશ્ચિમ જે કોઈ કહે તેને આપણે ‘અલ્પ વાક્ય પ્રમાણે’ માની લેતા. ત્યારે, પશ્ચિમ એવી ભ્રમણા સેવતું કે હિન્દુસ્તાનમાં ચિત્રકલા જેવી કોઈ ચીજ જ હસતી ધાવતી નથી. હિન્દી કલા વિષે તે સમયે ત્યાં પ્રકટ થયેલા થોડાએક લેખોમાં ચિત્રકલાના મંથનમાં ભારત-વર્ષમાં કર્યું જ નથી એવો ઉલ્લેખ થયેલો. અલગત, આજે તેમનું એ અગાન દૂર થયું છે, પરંતુ તે વેળાએ આપણી કલાકૃતિઓને વિષે તેમનું અગાન એટલું બધું હતું કે પશ્ચિમમાં, જ્યારે પહેલાં, નાના નાના ધાટની શય્યગારમય રંગીન તસવીરો મળે, ત્યારે તેને ત્યાંના કલા-કારોએ અને ત્યાંના મંત્રદાસલેખોની નોંધપત્રિકાઓએ પરિ-ચયન અથવા આર્થનીજી દારી હતી. તસવીર (Portrait) હોવા છતાં તેમણે એની ગણના ચિત્રકલા તરીકે લલિત કલાના વર્ગમાં કરી જ ન હતી. સામાન્ય રીતે એ તસ-વીરોની તે સમયે ત્યાં પુસ્તકોના શય્યગાર માટેની વસ્તુઓ તરીકે, કલાના નહિ, પરંતુ કલાસૂચક બનાવટના નાના નમૂનાઓ તરીકે ગણના થઈ હતી. હિન્દી કલા વિષે આવો મત ધરાવવા તેઓ કેમ પ્રેરણા તે આપણે આજગ ઉપર જોઈશું. પરંતુ તેમણે ત્યારે જે માન્યું તે પ્રમાણે આપણે પણ માની લીધું. એ ભૂલ થઈ.

એક વધુ આક્ષેપ

તે કાળે ભારતીય કલા વિષે તેમનું અગાન એટલી બધી હલે હતું કે તેઓએ ઇંગ્લેન્ડ આપણા ઉપર આવો પશુ આક્ષેપ કર્યો હતો કે ‘હિન્દુસ્તાન પામે એની પોતાની કહેવાય એવી મૌલિક કલા નથી. એની કોઈ સ્વતંત્ર કલાશૈલી જ નથી. જે કોઈ તેમાં આપણે નોંધએ છીએ તે તો કેવળ મોંસની અસર ને તેનું અનુકરણ છે.’ છક

અદારમી સદીના અંત ભાગ લગી આપણી હિંદી કલા વિષે તેઓ આવા ખોટા ખ્યાલ ધરાવતા હતા. આવી ખોટી વાતો પશ્ચિમ પાસેથી આવેલી, એટલે આપણી ભણેલી જનતાએ તેને સ્વીકારી લીધી. અલગત, એ પણ, પાશ્ચાત્ય લલિત કલાવિશારદોની યોગ્યજોખખી ભૂલ જ હતી એમ તેઓ હવે મુક્તકંઠે સ્વીકારે છે. દષ્ટાંત તરીકે ફરગુસન બેધક જાહેર કરે છે કે 'The examples of Indian art that we come across every now and then, are India's own creation. There is not a single tinge of Grecian influence on it' 'ભારતીય કળાના નમૂના હંમણાં જાણુમાં આવતા જાય છે. તે ભારતનું મૌલિક સર્જન છે. તેમાં ગ્રીસની અસરની છાંટ પણ નથી.'

મેક્સમુલરનો મત

હિંદની સૌંદર્યપ્રિયતા માટે, આજથી ટેલક વર્ષો પહેલાં પશ્ચિમ એમ જ ધારતુ હતું કે હિંદ પાસે એનું ક્ષેત્ર સૌંદર્યવિદ્યાન (Aesthetics) છે જ નહિ. મેક્સ-મુલર જેવાએ કહેલું કે 'The idea of the beautiful in nature did not exist in the Hindu mind...It is strange that a people so fond of higher abstractions as the Hindus, should never have summarized their conceptions of the beautiful'

સત્ય જોનાં આપણા પૂર્વજ કલાકારોએ કલાકૃતિઓમાં સૌંદર્ય આણી શકાય તે માટેના કલાનિયમો ધરેલા. તેઓ સૌંદર્યકલન જાણતા હતા, એટલું જ નહિ, પણ મેક્સમુલર છાંટે તે યુગ પહેલા તેમણે ચોતાના સૌંદર્ય-કલનને મંદિર સારસ્વરૂપે જુગી પણ કર્યું હતું.

આટલા પ્રસ્તાવ પછી, પ્રાચીન હિન્દી ચિત્રપ્રિયતા વિષે કોઈક વિચારીએ.

૪ કલાઓમાં ચિત્રકલાનું સ્થાન

સૌંદર્યપ્રિયતા એ તો મનુષ્યમાનના અતરાત્રમાથી ઉદ્ભવતી, ક્રમેક્રમે વિકાસ સાધતી, પ્રકૃલ સનાતન ભાવના છે. આ સૌંદર્યપ્રિયતાની ભાવનામાંથી બધી કલાઓ જન્મી છે. અમુક એક દેશમાં સૌંદર્યવિદ્યાન અને

તેના નિયમો દર્શાવતું ક્ષેત્ર નક્કી બંધાગ્યું નહોતું, એવો આરોપ ત્યારે જ ખરો ઠરે, કે જ્યારે તે દેશની પ્રજામાં દરજ કલાઓનો-લલિત કલાઓનો અભાવ હોય, અથવા કલાના કોઈ નક્કી નિયમો વિના જ કલાકૃતિઓ સર્જતી હોય. આ આરોપ, પ્રાચીન આર્યાવર્ત વિષે તો એક પણ વાર પણ ટકી શકે એમ નથી. આપણે શાસ્ત્રનુ પ્રમાણ લઈએ તો વિવિધ, લલિત તેમજ ઉપયોગી કલાઓ આપણે ત્યાં તો પરાપૂર્વથી જ વિકસતી આવી છે. શાસ્ત્રોમાં ૬૪ કલાઓ-ટેલકના મતે ૭૨ કલાઓ-નો ઉલ્લેખ છે. સાંદીપનિ ઋષિએ આ કલાઓ કૃષ્ણ પરમાન્માને શીખરી હતી એમ કહેવાય છે. સાંદીપનિ ઋષિના જમાનાને આજે આશરે ૫૦૪૨-પાંચ હજાર કરતાં વધારે વર્ષો થઈ ગયાં. એ પ્રમાણે જોઈએ તો આપણી કલાઓ અન્ય દેશો સાથે સરખાવતા અત્યંત પ્રાચીન પુરવાર થાય છે. આર્ય જનતાની હુદ્દિમતા તથા સૌંદર્યપ્રિયતાની ઘોતક આ ૬૪ કલાઓની ઘ થી સાત નામાવલિ પ્રકારમાં આવી ચૂકી છે. આ સાતેસાત ટીપોમાં પ્રત્યેકમાં 'ચિત્રકલા'નો ઉલ્લેખ છે. એક યાદીમાં તો ચિત્રકલાને સૌથી મહત્વની ગણવામાં આવી છે.

બીજા એક યાદીમાં ચિત્રકળા વિષે સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ મળે છે કે 'માટી, ધાતુ, કાષ્ઠ, પથ્થર આદિ પદાર્થો ઉપર ચિત્રો કાઢવાની કળા તે જ ચિત્રકળા.'

૭૨ કલાઓમાં 'ચિત્ર કાઢવા' એમ સ્પષ્ટ દર્શાવ્યું છે. અન્ય એક નામાવલિમાં 'અલેખ્ય' શીર્ષક હેઠળ ચિત્રકલાના ૬ સિદ્ધાંતો (doctrines) જણાવ્યા છે, તે આ પ્રમાણે:

૧. 'ભુદા ભુદા રમ કરવા' ૨. 'અવયવોનુ પ્રમાણ જાણવું' ૩. 'ભાવ અને ભાવણ દાખલ કરવાની રીત જાણવી' ૪. 'સાદર્ય આબેહૂજ છબી બનાવવી' ૫. 'પીછીની બનાવટ ને યોખાપણ' ૬. 'ચિત્રનું કદ' (છજારામ સુ. દેશાઈ ગપાદિત કળાવિલાસમાંથી).

ચિત્રકલાનાં ૬ મુખ્ય અંગ

પરંતુ એનાથી મેં સસ્ત અને સ્પષ્ટ માહિતી તો આપણને હિન્દુ શિલ્પ અથવા કલાનિયમશાસ્ત્ર અનુસાર જાહેર થયેલા ચિત્રકલા (Painting)ના પાંચાંશ નીચે જણાવેલા ૭ અંગના ઉલ્લેખ પરથી મળી આવે છે.

એ ૭ પ્રાચીન અંગ્રે અને તેના વિવેચન ઉપરથી આપણને ખાતરી થઈ શકે કે આપણા પ્રાચીન કલાલિંગો, ચિત્રકલામાં સૌંદર્ય પ્રવેશ તેને લગતા નિયમોથી, પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોથી પણ સંકડા વર્ષો પૂર્વેથી પૂરા માહિતગાર હતા.

ચિત્રને લગતાં સૌંદર્યોત્પાદક, એ ૭ અંગ દાખવતો નીચેલો વાસ્ત્યાયન શ્લોક 'વાસ્ત્યાયન કામસૂત્ર'ના પહેલા પુસ્તકના ત્રીજા પ્રકરણની યશોધરે કરેલી ટીકામાં ટાંકેલો આપણને જરૂરી આવે છે:

રૂપમેદા પ્રમાણાનિ માવ-માવણ્ય-યોજનમ્ ।

સાદૃશ્ય વર્ણિકામત્ત્વમ્ ।

શ્લોકમાં જણાવેલાં ૭ અંગો નીચે મુજબ છે:

૧. રૂપમેદ: The knowledge of appearance

૨. પ્રમાણ: Correct Perception

૩. ભાવ: Action of feelings on forms

૪. ભાવવ્યથોજના: Infusion of Grace

૫. સાદૃશ્ય: Similitude Likeness

૬. વર્ણિકાભંગ: Art of using brush and Colours

(કલાનાં પંચંગો-શ્રી અવનીન્દ્રનાથ ટાગોર)

યશોધર ૧૧મી સદીમાં થઈ ગયા અને વાસ્ત્યાયન ૧લા સૈકામાં થઈ ગયા, એટલે ચિત્રમાં સૌંદર્યપ્રવેશના આપનાર ૭ અંગ વર્ણવતો શ્લોક મેકસમુલરે ઉપર્યુક્ત જે ભૂલભરેલો મત જણાવેલો, તે પહેલાંની યશોધરે કરેલી ટીકા મહિલો સૌંદર્યસૂત્ર જણાવતો શ્લોક તો તેનાથી પણ ઘણા ઘણા જૂના કાળનો હોવો જોઈએ.

પૂર્વ અને પશ્ચિમ

પશ્ચિમના ચિત્રકારોને પ્રસ્તુત નિયમો ઘણા પાછળથી, બહુ જ મોટાથી સમજાયા. દર્શન લેજે:

૧. 'રૂપમેદ' એટલે કે આકાશન જ નહિ, પરંતુ 'રૂપમાં છુપાયેલો આંતરસત્ય' તેને કૃતિઓમાં લાવી શકનાર સૌથી પહેલો મહાન પાશ્ચાત્ય કલાકાર તે લીઓનાર્દ દ. વીંચી. એ ૧૫-૧૬મા સૈકામાં થઈ ગયેલો. પૂર્વ જોડેની સરખામણીમાં એ બહુ જ પાછળથી થઈ ગયેલો ગણાય.

૨. 'પ્રમાણ' એટલે આકાશનું ઘનત્વ જાનાવાર સૌંદર્યોત્પાદક તત્વ. ઇટાલિયન ચિત્રકાર બ્યોત્તોએ પશ્ચિ-

મમાં, સૌથી પ્રથમ પોતાની કૃતિમાં એ જમ્બુ કર્યું. એ તેરમી સદીમાં થઈ ગયો. ઈસુની તેરમી સદી પૂર્વે વાસ્ત્યાયન પહેલાંના યુગમાં આપણે ત્યાં એ 'પ્રમાણ'કળા વિકસી હતી. 'પ્રમાણ' એટલે કે આકાશનું માત્ર ઘનત્વ-દર્શન જ નહિ, પરંતુ 'રંગ, વાતાવરણ, હાવા, પ્રકાશ, એ પ્રત્યેકનું માપ કાઢનારી પ્રમાણબુદ્ધિ.' ચિત્રમાં સૌંદર્ય ઉત્પન્ન કરનાર આ તત્વ, પશ્ચિમમાં સૌથી પહેલાં માસાચીઓ (૧૪૦૧-૧૪૨૮) થઈ ગયો તેણે અને તેની પછીના વેનિશિયન તથા ફ્લેમિશ ચિત્રકારોએ પોતાની ચિત્ર-કૃતિઓ દ્વારા પ્રકટ કરેલું-પૂર્વની સરખામણીમાં સંકડા સાલ પછી.

૩. 'ભાવ' એટલે કલાકારે પોતાની કૃતિમાં આણેલો આવેશ. માત્ર સૂચન મૂકીને પણ આ ભાવનિર્દેશ કરાય છે. આ ભાવદર્શન અને તેને લગતા દેશ્વારનું ગાન, પૂર્વ જોડે સરખાવાનાં, પશ્ચિમમાં કાંઈક સદીઓ પાછળથી આવ્યું હતું. રેનાદ્સ અને ગેન્સવર્થે જેઓ ૧૮મા સૈકામાં થઈ ગયા, તેમની કૃતિઓમાં તે રૂપ થયું છે.

૪. 'ભાવવ્ય' એટલે 'કલાની છટા અને વિનમ્રતા'. એની ખૂબી તો આપણે ત્યાં પહેલેથી જ હતી. 'આકાર-માં રંગ અને તેજાયા વડે ચારિત્ર જમ્બુ કરી, તેમાંથી કાંઈ જાતની આંતરિક મીઠાશ અને મનહરતા દાખવતી એનું નામ ભાવવ્ય.' પશ્ચિમમાં એના સફળ પ્રયોગ થયા છેક પાછળથી ૧૬મા સૈકામાં.

૫. 'સાદૃશ્ય' એટલે આબેહૂજપણ. એને ચિત્રપ્રકારનો વાસ્તવદર્શી (Realism) પ્રકાર એ નામે પણ ઓળખાવી શકાય. છેક ૫૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે પ્રાચીન ભરતખંડમાં ચિત્રમાં 'સાદૃશ્ય' એટલું મંપૂરું હદ લગી વિકાસ પામેલું કે પ્રેક્ષક ચિત્રમાંના જળ-સ્વપ્નને સાચાં માની લઈ છેતમતા. એનું સીવટભર્યું વાસ્તવદર્શન, પશ્ચિમમાં તો વેઝેનીઝ જેવા ઇટાલિયન ચિત્રકારે કરી બનાવેલું (૧૫૨૮-૧૫૮૮).

૬. 'વર્ણિકાભંગ' એટલે 'રંગ લગાડવાની ક્રિયા'-ભીન ઉપર રંગો વડે ચિત્ર કરવાની ક્રિયા. પશ્ચિમમાં પહેલ-વહેલી ઈસવી સન ૧૪મી અને ૧૫મી સદીમાં એ અસ્તિત્વમાં આવી. આપણે ત્યાં એનો આદંબ ઈ. સ. પૂર્વે ૧૦૦માં થયેલો. અને તે મુગમાં રંગ વડે ચિત્રોને ઊર્મિય

પ્રાચીન હિંદમાં ચિત્રપ્રિયતા

બનાવનારો 'વર્ણિકાલંગ' દેટલી હડે સરસ રીતે ધતો તેનાં તો અગ્રંટાનાં ભિત્તિચિત્રો આજે પણ ઉદાહરણ સમાં જગત આપ્તાનું ખ્યાન હોય છે.]

પ્રાચીન હિંદમાં ચિત્રપ્રિયતા

અશિક્ષિત જનોના કદ્યાણુ માટે ચિત્રકલા પ્રાચીન હિંદમાં-ખાસ કરીને ચુપ્ત યુગમાં 'પેઇન્ટિંગ' નાગરિક જીવનમાં મોટો ભાગ ભજવતું અને ઘણું અમત્યનું ગણાતું. અત્રે નાગરિકને અર્થ કેવળ શિક્ષિત કે સંસ્કૃત પ્રજા જનો જ નહિ, પરંતુ ગ્રામકામાં રહેતી અભણ જનતા કરવા. એમને પણ ત્યારે ચિત્રમાં રસ હતો. તે સમયે, ચિત્રો અમુક સ્વતઃ પ્રેક્ષકવર્ગ માટે જ નહોતાં બનતાં. વળી ચિત્રકલાને લગતા મંથો પણ સામાન્ય જનતાને લાસ વિચારીને જ રચાયા. દર્શાત લેખે 'શિલ્પરત્ન'નો કર્તા શ્રી કુમાર (૧૦૦૦ વર્ષ પૂર્વે) પોતાના એ પુસ્તકના ૧૪મા શ્લોકમાં જણાવે છે કે 'અશિક્ષિત જનોના કદ્યાણુ કાળે હું ચિત્રોની વિધિઓ વર્ણવું છું.'

પ્રજનના બધા વર્ગ માટે ચિત્રસૌન્દર્ય

સમસ્ત પ્રજા ચિત્રોનો શોખ ધરાવે અને પ્રત્યેક જન ચિત્રમાં રસ લઈ તેની કદર કરી શકે એવા ઉદ્દેશ કલાકારને હૈયે હોવા જોઈએ, એ બાબત ઉપર તે વેળાએ ખાસ ભાર મૂકવામાં આવતો હતો, અને ભણેલા કે અભણ સર્વે કોઈ પોતપોતાની યોગ્યતા તથા રચિ પ્રમાણે ચિત્રો જોવાની જિલટ ધગવતા. જન્યુવવામાં આવે છે કે 'ઉત્કાલ-વર્ગ રેખા અથવા આકૃતિઓના આલેખનને તથા તેની નિર્મળતાને વખાણતો. જેઓ ચિત્રપારખુઓ હતા તેઓ તેજશ્યાના સુરમ્ય દ્રશ્યને વખાણતા. નારીવર્ગ ચિત્ર-માના શણગાર તથા અલકારના રેખાવોને વખાણતો અને બાકીની જનતા ઉપર રંગસમૃદ્ધિ ભારે અસર કરતી.'

'વિષ્ણુધર્મોત્તર'નો પ્રસિદ્ધ મંથ જે 'વિષ્ણુ પુરાણ'ની પૂર્તિ અથવા પરિશિષ્ટ લેખાય છે, અને જેમાં આર્યા-વર્તની ચિત્રકલાની વિવિધ શાખાઓની અને ભાવનાઓની સૌથી પૂર્ણમાં પૂર્ણ કહેવાય એવી વિગતો આપવામાં આવી છે, તેના અ. ૪૧ અને શ્લોક ૧૧-૧૨માં ચિત્રકારને ખાસ ઉપદેશ કરવામાં આવ્યો છે કે:

'સર્વેને મનહર લાગે તેમ ચિત્રણ કરું; એટલે કે રેખા, વર્તના, ભૂપણ અને વર્ણાલંકાર, આ ચારે અંગોનું

સૌન્દર્ય પ્રજાના બધા વર્ગોને ગમે તેટલા સાર, ચિત્રણમાં આણું.'

રેખાને આચાર્યો વખાણે છે અને વર્તનાને વિચ-ક્ષણે વખાણે છે. ઓછો ભૂપણ ધમ્મે છે અને અન્ય સામાન્ય જનો રંગની ભલક ધમ્મે છે. આ પ્રમાણે સમજીને ચિત્રકર્મમાં તેની રીતે યત્ન કરવા, જેથી હે મનુષ્યોમાં ઉત્તમ! સર્વેનું ચિત્ર મહત્ત્વ ધાય-સર્વેને આનંદ આવે.'

કલાકૃતિઓ અમુક એક શિષ્ટ વર્ગ માટે છે અથવા અન્ય ભાઈબંધ કલાકાર માટે છે, એમ જેઓ સમજતા હોય તેમને કલામંથ 'વિષ્ણુધર્મોત્તર'માં ટેકા મળી શકે એમ નથી. 'વિષ્ણુપુરાણ' ચોથા સૈકાના ઉત્તરાર્ધમાં રચા-યેલ હોઈ, 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' ત્યારબાદ એટલે પાંચમી સદીમાં લખાયેલું મનાય છે.

પ્રાચીન ઉત્સવો અને ચિત્રશોખ

'મહાઉગમગતક' જણાવે છે કે પ્રાચીન હિંદના લોકો, ચિત્રોના એવા શોખીન હતા કે જ્યારે કોઈ ઉત્સવ જિજ્ઞાસતા ત્યારે શહેરના મુખદ્વારથી લઈ ને તે રાજમહેલ સુધી, અને રાજમહેલથી લઈ ને તે નગરવાસીઓનાં ઘર લગી, ચિત્રોનો શણગાર થતો. રાજમાર્ગની બંને બાજુએ નગરજનો જળકામ જીવું કરતા, તેને ચટાઈઓ-થી આવરી લેતા, અને પછી તેને વિવિધ ચિત્રોથી ભરી દેતા. વધારામાં સ્વઠ કરેલી ભોંય ઉપર પુષ્પો પાથરવામાં આવતાં. તે સાથે વાવટાઓ, ઝંડાઓ અને ધ્વજપનાકાઓ ટાંગવામાં આવતાં. શાહી મહેલો, શ્રીમતોનાં મહાલયો અને મંદિર-દેવાલયોની ભોંતિ જ નહિ, પરંતુ ખાનગી ઘર, મકાનો, હવેલીઓની દીવાલો, છતો તથા રસ્તાઓ ઉપર પણ ચિત્રોનું કાયમ કે કામચલાઉ સુશોભન થતું. આથી જાહેર જનતાના મન અને દિલ કેળવાઈ ઉત્સાહી-આનંદી બનતાં.

ધર્મગુરુઓ અને ચિત્રો

વળી નાનાં, મોટાં, બાળકો તથા અભણમાં અભણ માણસો યે સમજી શીખી શકે તે માટેની એક લોકપ્રિય કલાતરીકિધર્મગુરુઓ પણ ચિત્રોની ઉપયોગિતા સ્વીકારતા. 'નખ' નામક બાલક વર્ષ નિજની સાથે તખી દર્શાવી શકાય તેવું (Portable) એક ચોકડું-પટ બનાવતો,

તેના ઉપર વિવિધ વિષયોનાં ચિત્રો દેરેલાં જોવામાં આવતાં: મુખ્યત્વે કરી માણસોના સારાં-માઠાં લાગ્ય અને મનુષ્ય બાદ છવની સદ્-અસદ્ ગતિ દાખવતાં ચિત્રો નજરે પડતાં. તે સાથે પ્રત્યેક ચિત્રની હેતુ એક નાની તકતી ઉપર ચિત્રની સમજ લખેલી હતી કે જે આ અને આવાં કર્મ કશો તો તે પ્રમાણે તમને આવા કે તેવા દેખાવ પ્રમાણેનો બદલો મળશે. ધર્મશુર્યો આવા આનકરૂપી ચિત્રપટો હાથમાં રાખીને ગામડાઓમાં ને શહેરોમાં ઠેકઠાણે ફરતા રહીને લોકોને દેખાડતા.

પ્રાચીન હિન્દી ચિત્રપ્રિયતા સર્વસામાન્ય

આ પરથી પુરવાર થાય છે કે તે સમયે સામાન્ય જનતામાં કલારચિ હતી, અને તેમનો આ કલારોમ્પ કૃત્રિમ નહોતો. એ તો જેમ દેશની કલા-કારીગરીઓ સ્વયંભૂ હતી, તેમ તેમની કલારચિ પણ તેમના અનર-માંથી ઉદ્ભવેલી, સંપૂર્ણપણે સ્વાભાવિક ને નૈસર્ગિક હતી. કોઈ પણ જાતનો બનાવટી ગોખ ત્યારે નહોતો અને તે તેમના પ્રત્યેક શયુગારમાં તથા વહેવારકાર્યમાં સમાવિષ્ટ થએલો સાધારણપણે જોવા મળતો. મંદિરથી માંડીને તે જનતાના સૌથી નીચલા વર્ગના ઘરના એક ખૂણામાં પણ કલા અને સૌદર્ય ભરોભાર હતાં. વૈદિક યુગથી માંડીને આજ પર્યંત, આ સામાન્ય સૌદર્યપ્રિયતા, વશ-પરમ્પરાથી ચાલી આવેલી, આચારવર્તના વિવિધ પૂજા-પાત્રો, વસ્ત્રપરિધાન, શિરપેચ, શિરબધ, ગ્લાલંકાર, તિલકો, રાચરચીડું, સુશોભન, (decoration) આદિ ધરશયુગારનાં કે ધરઉપયોગની પ્રત્યેક અને બધી નાની-મોટી સંખ્યામય વસ્તુઓમાં જોઈ શકાય એમ છે. એમ હોવાને લીધે જ આપણે દિમનપૂર્વક કહી શકીએ કે હિંદુસ્તાનમાં કલા વ્યક્તિગત (Individualistic) નથી, પરંતુ તે સર્વસામાન્ય છે. તે કોઈ મર્યાદાબદ્ધ નથી, પણ તે સાંસ્કૃતિક છે. પ્રાચીનકાળે લોકોને ચિત્રો પગ્ગે આવા વ્યાપક ગોખ હોવાને લીધે, જનતા જેમ છે કે ત્યારે તેમને એટલી સંખ્યામાં જોડેર ચિત્રાલયો તથા સમઢાયો અને સ્વનંત્ર સઘાઓ વિદ્યમાન નહોતા.

“શિલ્પ અને ચિત્રોના ભંડાર”

પરંતુ મંદિરો, મંદિરો અને મોટા સુંદર આવાસોના શયુગારમયભર્યા નરિકિ ચિત્રશાળાઓ, ચિત્રાલયો ને કોનુક-

ગૃહો (Museums) પુષ્કળ હતાં. કોઈ નહિ તો લોકો જેનો દરરોજ ઉપયોગ કરે તે મંદિરો જ તેમને માટે ‘શિલ્પ અને ચિત્રોના ભંડાર’ સમાન હતાં. એ દ્વારા જનતાની સૌદર્યપ્રિયતા કેળવાતી અને ચિત્રોની પરખ કરવાનું શિક્ષણ પણ તેમને ત્યાંથી સાંપડતું. માત્ર મંદિરો જ નહિ, પણ ગભ્યના મોટા માણસોના, અમીર ઉમરાવો અને ખીજ શિક્ષિત મંદુત નગરજનોના ખાનગી આવાસો અને મકાનોમાં ખાસ ‘ચિત્રાગાર’ રાખવામાં આવતા. શરૂઆતથી લઈને છેક સોળમી સદી સુધી આપણે ત્યાં એવી પ્રથા હતી. શહેનશાહ અકબરના સમયમાં પણ ફતેહપુર સિક્રીમાં મહેમાનો માટેના આવાસમાં ચિત્રશિક્ષણ-શાળા અને ચિત્રાલયો હતાં. વિખ્યાન જૈન સાધુ હીર-વિજયસુરિને અકબરે સિક્રીની ચિત્રશાળામાં જ સન્કારેલા એમ એક પ્રથમા જન્યાવવામાં આવે છે.

આમ પ્રાચીન કાળે હિન્દમાં ત્રણ પ્રકારનાં ‘ચિત્રાગારો’ હતાં: ૧ રાજમહેલને લગતાં, ૨ ભેદર ચિત્રાલયો, અને ૩ ખાનગી ચિત્રાલયો.

ખાનગી ઘરોમાં ચિત્રકલા

આ ઉપરાંત, જનતાની ચિત્રપ્રિયતાના પુરાણાં ચિહ્નો આપણને હમેશ મળે છે. વાસ્તુશાસ્ત્ર જૂન ‘કામસૂત્ર’ પરથી જણાય છે કે તે સમયે પ્રત્યેક સંસ્કૃત કુટુંબના મકાનમાં એક ‘ચિત્રકલક’ (Drawing Board) રહેતું. તેની સાથે એક પાત્ર જેને ‘સમુદ્રક’ કહેતા તે રાખવામાં આવતું. એમાં પીંછીઓ આદિ ચિત્રચુંની અન્ય આવશ્યક વસ્તુઓ રહેતી. ચિત્રો ભીંત ઉપર, ફલક થા Panels ઉપર અને પારીઓ ઉપર ચીતરાતાં, અને Pantingને ‘ચિત્રકર્મ’ કહેવામાં આવતું.

પ્રાચીન નાટ્યગૃહ: એક ચિત્રાલય

જેમ અત્યારે આપણે આપણાં કેટલાંક નાટ્યગૃહોની તથા ચિત્રમાળાની દીવાલો ઉપર જોઈએ છીએ તેમ, જનતા ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’ ઉપરથી રપટ જાણ્યા છે, કે તે સમયે નાટ્યગૃહોની દીવાલો ઉપર ઓઝો અને પુરોવાનાં, વેશ અને વૃક્ષો તથા પરાક્રમ દાખવના મહાન પ્રમોદના દર્યા ચીતરાતાં.

ચિત્રપ્રિયતા અને ભેદ-વસ્તુઓ

પ્રાચીન ચિત્રપ્રિયતાની એક વિશેષ પ્રતીતિ તરીકે

તે યુગમાં કુંવારી કન્યાઓ માટેની યોગ્ય ભેટમાં ભાત-ભાતના રંગીન ચિત્રરામણવાળા દ્રવ્યો તથા જનજનતાના આકર્ષક ઘાટનાં જળપાત્રોનો સમાવેશ થતો. તે સાથે, ખીજી પણ એક વસ્તુ તે ‘પટોલિકા’ (Colour Box) હતી, જે એમને ખાસ ભેટ તરીકે આપવામાં આવતી. એ ‘પટોલિકા’માં ‘અલકતલક’ રંગ (લાખમાંથી બનાવેલો રાતો રંગ), ‘મનહર નીલો’ રંગ (Red Arsenic), ‘હસ્તાલ’ રંગ (yellow orpiment), ‘હિંગોલક’ રંગ (Vermillion) અને ‘શ્યામવણ્ણક’ (કે જેમાં કળા, રાખોડિયો, નીલો અને લીલો રંગ પણ આવી જતો) રંગ રહેતા.

આકરો પણ ચિત્રકારો

‘નતક’ ગ્રંથો પરથી જણાય છે કે તે સમયમાં તસવીરો તથા પ્રકૃતિચિત્રો જોવાનો લોકોને ભારે શોખ હતો. ચિત્રાલયોમાં જવાની મનાઈ માત્ર ભિખુઓએ હતી. મોઢિસત્ત્વે બાધિલા એક મોટા ખંડમાંનું ચિત્રાલય અને દોસલવા પ્રસેનજિત (૨૪૦૦ વર્ષ પૂર્વે)ના કીડસ્થાનનું ચિત્રાલય તો અત્યંત વિખ્યાત ને વખણાએકું ગણાતું. આ ચિત્રાલયોમાંનાં ચિત્રો બનાવનારાઓ માત્ર ગજ-દરબારના કલાકારો જ નહિ, પણ દાસવર્ગના ચિત્રકારો પણ હતા એ નોંધપાત્ર બિના છે. જનતાના નીચલા વર્ગમાં પણ ચિત્રકલા દાખલ થએલી હતી, એનું એ ઉદાહરણ છે. તેમને પણ આ કલાનું શિક્ષણ મળતું, અને તેમની કૃતિઓ પણ કોઈ પણ જાતના ભેદભાવ વિના ગમ-મહારાજનાં ચિત્રાલયોમાં વિરાજમાન થઈ શકતી. આમ પ્રાચીન હિંદમાં ચિત્રપ્રિયતા ઘણી વ્યાપક ને આગળ વધેલી હતી. સામાન્ય જનતામાં તો ખૂબ જ પ્રસરેલી હતી.

ચિત્ર અને સંગીત

પ્રાચીન હિંદમાં સામાન્ય જનતાને ચિત્રો જોવા-અવલોકવાની કેવી સગવડો હતી, તેમને ચિત્રો જોવામાં વધુ નસ વડે તેટલા માટે કેવી સરસ યોજના હતી, તેનો ખ્યાલ આપણને ‘કામસૂત્ર’ તથા ‘વિષ્ણુધર્મોત્તર’ ઉપરથી મળી શકે છે. તે સમયમાં ભીંતો ઉપર જ કે કાષ્ઠ તથા કંનવાસનો પાટીઓ ઉપર જ ચિત્રો પાડવામાં આવતા નહોતાં, પણ ચિત્રયુક્ત લાંબા, મોટા વીંટીઓ (Rolls)

પણ બનાવવામાં આવતા. એમાં એક જ ચિત્ર લાંબું ને લાંબું સંપૂર્ણપણે દેખાડી શકાતું. આવા ચિત્રવીંટીઓ દર્શાવતાં તેની સાથે અનુકૂળ ગીતો ગાઈ, ચિત્રના વિષયનો પરિચય પણ લોકોને કરાવવામાં આવતો. વિશાખદત્ત કૃત “મુદ્રારાક્ષસ” (ઈસ્વી ચોથી સદી)ના પ્રથમ અકમાં ઉલ્લેખ છે તે પ્રમાણે આ વીંટીઓને ગોળ, લંબગોળ અને ચોરસ ચોક્કસમાં ખેસાડવામાં આવતા. હાલમાં પણ આ ત્રણે પ્રકારની ‘ફેમો’ ચિત્રો માટે વપરાય છે.

જેવો ચિત્રપ્રકાર તેવી ‘ફેમ’

‘વિષ્ણુધર્મોત્તર’ જણાવે છે કે ચિત્રો તેમના વિષયાનુસાર ચાર વર્ગમાં વહેંચાઈ જતાં:

૧-‘સન્ધ’ એમાં ખરા બનેલા બનાવો, ઐતિહાસિક પ્રસંગો આલેખતાં ચિત્રો, લંબગોળ ફેમમાં જડવામાં આવતાં. ૨-‘વૈણિક’ ભાવપ્રધાન ચિત્રો. એની ફેમ ચોરસ રહેતી. ૩-‘નાગર’ દૈનિક જીવન (Zentre) ચિત્રો યાને સમાજજીવનનાં ચિત્રો, જે ગોળ ફેમમાં ગોઠવાતાં. ૪-‘મિશ્ર’ ઉપલા ત્રણ વર્ગમાં ન આવી શકે તેવાં બધાં ચિત્રો ‘મિશ્ર’ લેખાતાં. એને માટે ચોક્કસ ફેમ વાપરવી એવો નક્કી નિયમ નહોતો.

આ વિષયવર્ગો અને તેને અનુસરતી ફેમોની ગોઠવણ પરથી લોકોની ચિત્રો સમજી સુરુચિ કેટલી બધી ખીલેલી અને વિકાસ પામી હતી તેનો ખ્યાલ આવશે.

રત્નજડિત ભીંતો

ધરતી દીવાલોને ચિત્રો વડે શણગારતાં પહેલાં, અત્યારે જેમ તેને વિવિધ રંગો વડે રંગના પટાઓ કે સમાતરે દોડતી રંગીન રેખાઓ વડે અથવા મુશોભિત ભાતવાળા કાચો વડે આરંભદિત કરવામાં આવે છે, તેમ (“વિષ્ણુધર્મોત્તર” પ્રમાણે) તે ક્ષણે રાજ્ય મહારાજના અને અતિ શ્રીમત જનોના મકાનોની ભીંતોને કામતી રત્નોથી મદદમાં આવતી હતી.

‘ધૂળી ચિત્રો’ રંગોળી

ભીંતો જ નહિ, પરંતુ તે સાથે ભોંયને પણ સુંદર અને શણગારમય દેખાડવાની તે કાળે પ્રથા હતી. આપણે ‘રંગોળી’ કહીએ છીએ તેવા વિવિધ રંગોનાં ચૂર્ણ બનેલાં ‘ધૂળી ચિત્રો’ પણ ભીંત પર દોરવામાં આવતાં. એ

પણ ચિત્રકલાનો જ એક પ્રકાર ગણાય છે. 'શિલ્પરત્ન'માં એનો ખાસ ઉલ્લેખ છે. ભાતખાનના પ્રસન્ન રંગોની ભૂકીનો ઉપયોગ કરી, અંગુલિયો વડે, ભોંય ઉપર આકર્ષક આકૃતિઓ અને મનહર ભાત-આલેખન દેખાડવાની, એ પણ એક ઉચ્ચ પ્રકારની કલા જ લેખાય. કેવળ રંગોની ભૂકીનો જ ઉપયોગ નહિ, પણ તે ઉપરાંત ભાતભાતના અનાજના દાણાઓનો ભોંય ઉપર ભુદીભુદી ઢખેનો ગાલીચો બનાવી તેની શોભા કરવામાં આવતી. અનાજના દાણાઓ વડે ભોંય ઉપર બનાવેલા એવા એક મુશાભનને ખરેખરે જાનને બનાવેલો ગાલીચો સમજવાની પ્રથમ ભૂલ, પ્રથમ દૃષ્ટિએ, આ લખનારે પણ કરી હતી. કલા-કારી-ગરીના આવા ઉત્કૃષ્ટ નમૂનાઓ અને 'રંગોળી'નો ચિત્રપ્રકાર હજીયે આપણી બહેનોએ સાચવી રાખ્યો છે એ ઘણા આનંદની વાત છે. ધીમેધીમે આ રંગોળી-ચિત્રપ્રકાર ઓછો લોકપ્રિય થઈ છેવટે નહીં થવા ન પામે તે જોવું રહ્યું. આપણે ત્યાં ભરાતાં ચિત્રકલામાં સર્વે પ્રદર્શનોમાં આ રંગોળી-ચિત્રો અવગ્રહ અને હરદમેશ રજૂ થાય એવા નિયમ અને પ્રથમ થવો જોઈએ.

સાહિત્ય અને ચિત્રણ

પૂર્વે પ્રાચીન હિન્દમાં જ્યારે ચિત્રકલા અને ચિત્રો જનતાના ધાર્મિક અને સામાજિક જીવનમાં, આતુ મહત્વ ધારણ કરી બેઠા, ત્યારે તે યુગના સાહિત્યકારોએ પણ તેને પોતાની કૃતિઓ ક્ષાંત કૃષ્ટિ તથા ઓત્સાહન આપેલાં. ચિત્રકલા કેમ ઉદભવી, તેનું મૂળ શું, તે જાણવાનાં સૌંદર્ય તેમણે રજૂ કર્યું હતું અને તે રીતે પ્રજાને ચિત્રપ્રેમી બનાવવામાં તેમણે પોતાને સુદર કળા આપ્યો હતો. 'વિષ્ણુધર્મોત્તમ' આ વાન વિગતે વર્ણવે છે.

તેમાં એક કથા એવી છે કે નારદે અપ્સરાઓનો મર્ચ ઉતારવા ઉર્વશી નામે સૌથી સુંદર અપ્સરાના અંગ-પાંગની રૂપરેખા કેવળ આમરસથી દેરીને સારું હતી.

'ચિત્રવક્ષણ' જાણે છે કે શ્રદ્ધાની આસાથી નામપ્રસન્ન રાજાએ મનુષ્ય થયેલ એક શ્રદ્ધાનુ-મુક્તી તાદશ છબી ચીનરી. એ છબીમાંથી પછી શ્રદ્ધાએ તેને પુનઃ સજીવન કર્યો, અને યમગને હાથ પામી તેને તેના પિત્રને મોખો. એક બીજી પણ કથામાં ચિત્રકલાની ઉપર આ રીતે જણાવી છે કે પ્રથમમાં કાપનિક

માનવાકૃતિની રૂપરેખા ચીતરવામાં આવી અને તેમાંથી જીવંતો મનુષ્ય સંભવ્યો.

ભાસકૃત 'રત્નવાસવદત્તા' (ઈસ્વી સન પૂર્વે બીજી સદી) નાટ્યમાં જણાવ્યું છે કે રાજકુંવરી વાસવદત્તા રાજા ઉદયન સાથે છાનીમાની ચાલી નીકળી. અને તેમના લગ્ન, તેમની અનુપરિચિતતા તેમની પ્રતિકૃતિઓને ઉપયોગમાં લઈ કરવામાં આવ્યાં હતાં. એ સાચું તેમની તસવીરો એક ચિત્રપાટી ઉપર બેગી આલેખવામાં આવી હતી.

વળી, એક તિબેટી ગ્રંથ ઉપરથી જણાય છે કે 'ગઉટા' નગરીના રાજા ઉદાયણે, છુદ્ધ લગવાનની જે છબીનો પ્રચાર કરાવ્યો હતો, તે દાસબાલા નામક 'પાત્ર' (માનવ-આધારપાત્ર)ની જગ્યામાં પ્રતિબિંબિત કરેલી આકૃતિ ઉપરથી આલેખવામાં આવી હતી. એ ચિત્રનું નામ 'હુ લેનમા' યાને 'જળમાંથી જડેલી' એવું પાડવામાં આવ્યું છે. તે ઉપરથી 'શિલ્પરત્ન'માં ચિત્રકલાની વ્યાખ્યા એવી પણ કરેલી છે કે 'ચિત્ર એટલે જાણે અરિ-સામાં પ્રતિબિંબિત થયેલો હોય એવા આલેખન દેખાવ.'

આમ, ચિત્રદર્શનના આશ્રયે એક પ્રકારથી આપણા પૂર્વજ કલાકારો, આજથી હજારો વર્ષ પહેલાં, પૂરા વાકેજાર હતા.

આમ ઉપર્યુક્ત ગ્રંથો ઉપરાંત, પ્રાચીન હિન્દની ચિત્રપ્રિયતા માટેના પ્રતીતિરૂપ વિશેષ ઉલ્લેખ, આપણને દર્શન કૃત 'રત્નાવલી' (ઈસ્વી ૬૬૧ સદી)માં, કાલિદાસકૃત 'રઘુવંશ' અને 'શકુન્તલા' (ઈસ્વી ૧૧૧ સદી)માં તથા ભવભૂતિ કૃત (ઈસ્વી ૭મી સદી) 'ઉત્તર રામચરિત' આદિ ગ્રંથો-માથી મળે છે. ચિત્રકલાના ઇતિહાસ અનંદમાં અને તેની અમત્કારિક મોહિનીમાં પ્રગળે કેટલો રસ હતો-તેમને એમાં કેવી અક્ષય પ્રીતિ હતી, તે પ્રત્યુત્પન્ન પ્રખ્યાત સાહિત્ય કૃતિઓમાંના ઉલ્લેખ ઉપરથી આપણે અપેક્ષા જોઈ શકીએ છીએ.

વળી, ઉપર જે કથારૂપ ગદ્યા ઉદાહરણો આપણે વાંચ્યાં, તે ઉપરથી એમ પણ નિઃશક સિદ્ધ થાય છે કે જેમ અન્યારે તેમ તે વેળાએ-સંકેતે વર્ણો પાંચમાં જ આધારવર્તમાં ૧. કદમ્બનામાંથી, ૨. સમગ્ર ઉપરથી, ૩. નગર પડતાં દરેકો ઉપરથી અને ૪. માનવ પાત્ર(પાત્ર) (Model)ને સામે ગળી ચિત્રો પાડવામાં આવતાં હતા. આ ચારે

પ્રકારોથી બનેલાં ચિત્રોને તે સમયે, વાસ્તવિક કાર્ય તરીકે સ્વીકારવામાં આવતાં હતાં.

✓ નૃત્ય અને ચિત્ર

ઉપર ૨૪૮ કારેલાં બધાં વિધાનો ઉપરાંત એક બીજું પણ વિધાન ટાંકવું જરૂરી છે. નૃત્યને આધારે પણ તે સમયે ચિત્રો આલેખાતાં. ત્રપિ માર્કેડેયે વજ્જરાજને આ પાંડ ભણાવ્યો હતો કે નૃત્યકલાના અભ્યાસ વિના ચિત્ર-કલા કદી જે બગબર સમજી શકાતી નથી. પ્રકૃતિનું નિરીક્ષણ અને નૃત્યના નિયમોને ચિત્રકારે પોતાનાં સળળ સાધન માની લેવાં.

આનો અર્થ એમ થતો નથી કે નૃત્યકારની જે જે અગત્યિયો અને જે જે અંગવિક્ષેપો હોય તેનાં ચિત્રો ચિત્રકારે પાડવાં. 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' જણાવેલા ચિત્રના હ ભાવો, 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર'ની ૧૦૧ નર્તનસ્થિતિઓ જોડે અનુદ્ધ થઈ શકે નહિ. એટલે નર્તનમાંથી ચિત્ર સર્જન-વડુ એનો અર્થ અહીં એટલો જ થાય છે કે જે ચિત્ર-કાર નૃત્યની વિશુદ્ધતા સમજી શકે છે, તે હસ્તકૌશલમાં પણ એવી જ વિશુદ્ધતા આણી શકે છે. આથી ચિત્રમાં તેણે આલેખેલી વસ્તુઓ ધાર્મિકજ્વાસ લેતી હોય તેવી, તેના મીનરેલો વાધુ ફકાઈ રહ્યો હોય તેવો, તેની રેખા ઓ અમિજ્યોત અગગી ગઈ હોય તેવી અને તેણે આલેખેલી ધનપત્રાકાઓ હવામાં ફડફડ બેઠી રહી હોય,

એવાં જ તાદશ બનવા પામે. આવી ઉત્તમ કુશળતા ધરાવનાર ચિત્રકારને હિંદુ શાસ્ત્રમાં 'મહાન ચિત્રકાર' તરીકે ગણવામાં આવ્યો છે. 'વિષ્ણુધર્મોત્તર' (પ્ર. ૪૧-શ્લોક ૩૮) કહે છે કે:

‘જે ચિત્રકાર, જેની વાયુની ગતિ હોય તે અનુસાર, જળનાં મોખંઝો, અમિની જ્વાલાઓ, ધૂમસ અને ધનપત્રાકાઓને હવામાં ફડફડ બેઠાં દેખાય એવાં મીનરે છે તેને મહાન ચિત્રકાર ગણવે.’

એવા મહાન કલાકારો, કલાસ્વામીઓની કૃતિમાંથી, એના-અલિતતા-તથા છવતપણુ એવાની આપણે નક્કી આશા રાખી શકીએ.

‘ચિત્રસહિ’માં તેના કલાકાર લેખક શ્રીયુત રવિશંકર રાવળ બધી દશ્ય કળાઓને પરસ્પર ગાઢપણે જોડાએલી અને તે પ્રત્યેકને ‘ચિત્રકલા’ જેવી જ મહત્ત્વની જણાવે છે, એ તદ્દન સત્ય છે. સાહિત્ય, નૃત્ય, મંગીત, અલિનય અને ચિત્રકલા (Painting) પરસ્પર મંગદ ધરાવે છે, તે ઉપર કલા પ્રમાણે પ્રાચીન આર્યવર્તમાં એક કાળે એજ ભૂમિકાએ પહોંચી હતી. આવા રૂડા પ્રભાવના અર્ભવર્ણ્ય સમા સૌંદર્યપાન આપણા પૂર્વજ દેશીઓ, શુ ભણેલા કે અભણ, એ સૌએ આકર્ષ કરેલા. તેવા દેશમાં ઊર્ધ્વ સમયે ચિત્રપ્રિયતા કઈ હદ લગી વિકાસ પામી હતી એ પુર-વાર કરવાની આજે આપણને જરૂર પડે, એ પણ કાળને પ્રભાવ જ ગણાય ને?

ચિત્રકલાની હિન્દી શાળાઓ

૨ મયની ટકર ઝીવી, હિન્દી ચિત્રકલાના જે પ્રાચીન નમૂનાઓ આપણી પાસે ટક્યા છે, તે દેહાબાદ ગાંધીમાં આવેલ અગ્રંટાના બૌદ્ધ મંદિરોની ભીતિ અને છત્રે ઉપર આસેબેલા ભેવામાં આવે છે. મંખ્યામંથ મુંદર ચિત્રોથી સુસજ્જિત અને યુ આ પહાડી ચિત્રાવલય બૌદ્ધ માયાની કલાકારોએ ઈસવી. સ. પૂર્વે ૨૦૦ અને ઈસવી અને ૭૦૦ના સમયના ગાળામાં રચ્યું. આવા જ પ્રકારને મળતાં આવતાં ચિત્રો જ્વાલિયર ગઢમાં બાપ નજીક આવેલી ટેકરીમાંનાં મહિલામાં ભેવા મળે છે. એ જ પ્રકારવાળા ભિત્તિચિત્રોયુક્ત એક નાનું મંદિર, દક્ષિણમાં પુદ્ગલદા પાસેના મીન્ત્રાસવ ખાતે શેઠાંક વર્ષો પહેલા મળી આવ્યું છે. અગ્રંટા યુગના પાઠશાલામાં ઘણાં સ્તંભ સૈકામાં, આ ચિત્રો આસેખા-એલાં એમ ધારવામાં આવે છે. પ્રસ્તુત બૌદ્ધ ચિત્રશાળાની અસર અને તેના પ્રભાવ હેટલાં વ્યાપક હશે તેનો આ આ પરથી ખ્યાલ આવશે.

સાનમી અને સેળમી સદી વચ્ચે, પશ્ચિમ અને મધ્ય એશિયામાંથી સત્તન થયેલાં આક્રમણોને લઈને ઉત્તર ભારત ભારે અધાધુનીની ગિથિતમાં હતું. બૌદ્ધ ધર્મ, હિન્દુ ધર્મમાં ગોખાઈ ગયેલો હોઈ, તે સમયે ધર્મ-સેવા અર્થે શિષ્યકલાને લઈને ચિત્રકલાનું મહત્ત્વ ઓછું થઈ ગયું હતું. છતાં ચિત્રકલા પ્રચલિત તો હતી જ. સિંધમાં હમીચિત્રોનો પ્રસાર હતો, પરંતુ તેના કલા ચે નમૂના હાલમાં મળી શકતા નથી.

૧૬મા સૈકામાં મુસ્લિમ સત્તા હિન્દમાં સ્થિર થવા પામી, અને ઈન્ડિયાના તથા એશિયાના અન્ય પ્રદેશોની કળામય અમરો હિન્દમાં પ્રવેશી. આ અસરોથી દેશની કળાશાળાઓને પ્રોત્સાહન મળતાં, હિન્દી ચિત્રકલાની

માયુ ઈવી નવા વાગવરખમાં ખાલી જી. પશ્ચિમને તેમાંથી રાજપુતાના, પંજાબ અને હિમાચલની નીચલી ખાખો મળીને, ચિત્રકલાની ગરબૂન શાળા જન્મી. જ્યારે મુસ્લિમ બાદશાહોના રાજવાખવ હેઠળ જે અવગ્રહિત હિન્દી શાળા હોવી થઈ તે ચિત્રકલાની મુઘલશાળા તરીકે ખ્યાલિ પામી. આ ગરબૂન અને મુઘલશાલી, બંને નેશાનકે ખાલી અને પગપર લામકારી નીવડી, તે એટલે સુધી કે મુઘલશાળાના હેટલાક સર્વેષ્ઠ કલાકારો થઈ ગયા, તેઓ અને હિન્દુ હા. પછીથી સમ્રાટ ઔરંગઝેબના રાજ્ય અમલમાં મુઘલશાળાની પડતી થઈ, અને કાળના મારા સામે ટકર ન ઝીવી શકવાથી ગરબૂન શાળાની પચ પડતી દશા થઈ. આમ કલાકારોનાં જૂથ વેગવિખેર થતાં હેટલાક ચિત્રકારોએ જીવનનિર્વાહ અર્થે અન્ય માર્ગો લીધા અને હેટલાક નવા અલ્પ પ્રાપ્ત કરવા માટે ફરફરનાં શેરોની મોઢમાં નીકળી પડ્યા.

૧૮મી સદીમાં હિન્દી કલાઓ-ખાસ કરીને ચિત્ર-કલા-અંગ્રેજીતિએ પડેલી. ત્યાર બાદ ચિત્રકળા પર સળગ અંગ્રેજ-યુરોપી અસર થઈ, તે કેવળ હિન્દી વિવચ-વસ્તુના એક વર્જીસંકે સ્તમ-વચના રૂપમાં પરિણમી. પ્રથમની જે સર્જકતા હતી તે પાછળ હતી, પરંતુ વર્તમાન સદીના શરૂનાં વર્ષોમાં તે એકાએક બમલમાં ફરી પ્રકટી નીકળી. જાનના કલાકારોમાંના હેટલાકને તેમના 'આંતરપ્રદેશ'માંથી અને તેમના દેશમાંથી કાંઈ સ્ફુરણ સાપડી અને તેઓ સર્જના-અક ચિત્રાકૃતિઓ ઘટવા પ્રવે દેશવા. એમથી ચિત્રકલાની બંગાલશાળા અસ્તિત્વમાં આવી. એ શાળાનો પાક તે અવનીન્દનાથ ટાગોર અને તેમના બંધુ ગગનેન્દનાથ ટાગોર, નંદલાલ બોઝ, અસીન હાલદાસ, રમોદ એટલે, સુરેન્દનાથ કાર વગેરે. પછીથી સ્વીન્દનાથ ટાગોરે શાન્તિ-

ચિત્રકલાની હિન્દી શાળાઓ

નિકેતનમાં હિન્દી ચિત્રકલાની એક બીજી શાળા સ્થાપી, જેના અનેક તરણ કલાકારોની ચિત્રકૃતિઓ ખરે જ પ્રશસાપાત્ર થવા પામી.

ત્યાર પાદ મમુલીપટ્ટમમાં આદ્રિ ભતિ કલાશાળા, મદ્રાસની અઘાર કલાશાળા, કોલ્કોની આનદ કૉલેજ ચિત્રશાળા, મેસૂની ચિત્રશાળા અને અમદાવાદની શુદ્ધગત ચિત્રશાળા, શુદ્ધગતના કલાચર શ્રીયુત ગવિશકગ મ. રાવળની નેનાગીરી ને માર્ગદર્શન અત્રે અન્તિદવમા આવી. એ સર્ શાળાઓ ચિત્રકલાની વર્નમાન શાળાઓ તરીકે ઓળખાય છે. દેશનાં મુખ્ય મુખ્ય શહેરો, જેવાં કે કલકત્તા, મુબમ્, દિલ્હી, મદ્રાસ, બેંગ્લોર, અમદાવાદ, વડોદરા અને હવે પશ્ચિમ પાકિસ્તાનના પાટનગર

કરાચી આદિ ગ્રંથોમાં ચિત્રપ્રદર્શનો વારવાર યોજના નહિ છે. એમા જૂનાનવા બાણીતાં પુરપ તેમજ સ્ત્રી કલાકારોના જે ચિત્રો રજૂ થાય છે તેના સુધકતા અને સૌદર્ય (મોડર્ન આર્ટની ડેટલીક વાતો પાદ કરતા) અન્યન આદરપાત્ર જણાય છે.

ભારત રાજસત્તાક થયા પાદ યુરોપ અને અમેરિકાના મુખ્ય શહેરોમાં વખતોવખત હિન્દી ચિત્રાનાં પ્રદર્શનો ભનય છે, ત્યાં પણ ત્યાની ચિત્રપ્રિય જનતા તે આવકારે છે અને વખાણે છે.

હિન્દી ચિત્રકલાના અનેક ઉદ્દેશો આ પુસ્તકમા યોગ્ય સ્થળે વિષયાનુસાર ક્રવામા આવેલા છે



પરિશિષ્ટ

ઐ સ્મિતનો ભેદ
સૌન્દર્યદેવી વીનસ
હુત્ર

એ સ્મિતનો ભેદ

જેમ આપણી પૃથ્વીના પેટાગમાં તેમ આપણા ચિત્ર-જગતની બીજરમાં પણ વારંવાર ફેટલાક જન્મરક્ષક ધરતીકંપો થતા જ રહે છે. એવા એક ધમ્મકો બ્રિટિશ રાજધાની લંડનમાં થતા પાગથો હતો. અને તેની મોંઠાવનારી અસર સારા થે કલાત્મક જગત ઉપર ફેલાઈ રહી હતી.

એક અંગ્રેજ મંત્રાદક હોર્ડ પ્રાઉનસોએ જાહેર કર્યું કે લીઓનાર્ડો ડ વિંચીએ ચીનરેલું વિશ્વવિખ્યાત 'મોના લિસા'નું ખરેખર અસત્ય ચિત્ર તેના પોતાના કબજામાં છે અને પેરીસના જાણીતા લગ્નના કક્ષાક્ષમદમાં તે તેની માત્ર નકલ જ ખરી છે.

મોના લિસાને જાણતી આખી આલકમાં આથી ભારે સનસનાટી ફેલાવા પામી. મોના લિસા વિષે આવ્યા અન્યબીના આચકાઓને અનુસર આપણા ચિત્ર-જગતે આ કાંઈ પહેલી જ વાર લીધો નહોતો. લિસાનું વિચીત્ર મૂળ ચિત્ર તો અમારા દેશમાં છે ને અન્ય સ્થળે તે હોવાની વાત સાત યોટી છે, એવી અધવાએ આ આગમય ચિત્ર-પ્રિય જગતને કહે અનેક વાર અધપ્રદર્શ ચૂકી હતી. આ વળી એવા જ પ્રકારનો છેલ્લામાં છેલ્લો ધકાકો-ખરેખર તો ધુમાડો-હોય એ તદ્દન બનવાભોજ છે.

આ નવી જાહેરાતના સત્ય-અસત્યની ચર્ચા જાણુ પર રાખી આપણે તો પ્રમંગાનુસાર, જગતના એ સર્વેથી ચર્ચા-સ્પદ, મહાન મોહક લોકપ્રિય ચિત્રની જાણવાભોજ જીવન-કથા જાણી લઈ તેટલાથી જ મંતેલ ધરીશું.

આજથી લગભગ સાઠાચરસો વર્ષ પહેલાં મહાન ચિત્રકાર, મંગીતવેતા, વંતશાસ્ત્રી, પ્રતિમાકાર અને ચોજક લીઓનાર્ડો ડ વિંચીને એક સુવાન ઓની તસવીર (Portrait) ચીતરવાનું કામ સોંપવામાં આવ્યું હતું. બીજા

જાઓથી જુદી પડતી આ યુવતી કોઈ વિશિષ્ટ જ વ્યક્તિ હતી. એ કોઈ ખાસ અસાધારણ સ્વરૂપવંતી નહોતી; પરંતુ એના ગૌર વદનમાં કોઈ આકર્ષક પણ એક અજ્ઞય વિપરીત પ્રકારનું સૌંદર્ય તો હતું જ; અને પોતાના સમયમાં સારા થે રોમ અને ફ્લોરેન્સમાં અલગ કિસમનું મુખ-સૌંદર્ય ધરાવતી એ લલિત લલના સર્વેનું લક્ષ ખેંચતી બધાને મેંચે ચડી રહી હતી.

આ જાનનું નામ મેડોના લિસા. નેપ્થસના એક શ્રીમંત વેપારી ઝેનોબી દેલ ગીઓર્કો-ડોની એ પત્ની હતી. બેનારાઓને દેરાન કરી મૂકે એવાં એનાં અકલિન આર્થિક સ્મિત ઉપર તથા સર્વેને ત્વરિત આકર્ષી લેનાં એનાં નેત્રો આદિ મુખમુદા તેની આબેહુબ છટા અને મોહકતા સ્થેન ઉતારવા માટે કલાકાર લીઓનાર્ડોએ પોતાની તમામ શક્તિ ખરચી નાખી હતી. જ્યારે જ્યારે એ લાવણ્યવતી લિસા છબી ચિતરાવવા એની સામે બેસતી ત્યારે પ્રત્યેક વેળાએ ત્યાં ખાસ રાખેલું વાદ્યમંગીત ચાલી રહેતું. 'ગ્રીથર' અને 'વીઓલ' જેવાં મીઠાં વાજિંત્રોના મધુર સૂરોની અદ્ભુત અસર, લિસાને તેના સ્વભાવમંથી દૂર કરી કેવળ નૈસર્ગિક મુખમુદા અર્પવામાં ઘણી સદા-યકારી થઈ પડતી. લીઓનાર્ડો આ જાણુતો અને તેથી જ ઉપર્યુક વાલો ત્યાં ખાસ વગાડવામાં આવતાં. આમ મેડોના લિસાની તસવીર ઉતારવા પાછળ લીઓનાર્ડોએ પૂરા ચાર વર્ષ ખેંચી કાઢ્યાં અને લિસાના અગમ્ય નેત્રો તથા અકલિત સ્મિતને અવનીમાં અમર કર્યાં.

તૈયાર થયા બાદ, કોઈ મહાપુરુષ પેડે મહાન ચિત્ર થવાને સર્મજેલું લિસાનું આ પ્રતિમાચિત્ર રોમ તથા ફ્લોરેન્સનાં ચિત્રાલયોમાં પ્રદર્શિત થયું. ફ્રાન્સિસ પહેલાએ તેને ૪૦૦૦ સોનાના ફ્લોરીનીની (એટલે કે ૧૨,૦૦૦

પાઉંની) બાદશાહી કિંમતે ખરીદું અને તેને પૈરીસના 'પેલેસ રોયલ'માં સર્વ જગ્યામાં આપું. આગળ જતાં સિસાના એ ચિત્રને લગ્નના વિખ્યાત મંચદરવાનમાં મૂકવું, ત્યાં ચાર સદીઓ સગી તે ધણુંધણું પ્રેક્ષાણું અને બહુ-બહુ પંકણું. ઇટાલિયન ભાષામાં 'મીડીના' શબ્દનો અર્થ 'My Lady' થાય છે. ફ્રેન્ચ લોકોએ આ મંચીનાને જ્યાર 'મીના' કયો અને તે ઉપરથી આ ચિત્રને 'મીના સિસા'નું નામ મળવા પામ્યું.

લગ્નમાં વિરાજમાન થયાને એને લાંબો કાળ ગયો નહિ એટલામાં તો હવતી સિસાના વિપરીન રિમત જેવું જ ચિત્ર મહિનું એ અજબ રિમત લોકોની તરફ-વાર ચર્ચાના વિષય બનવા માંડ્યું. જે કામદારોએ સિસાના ચિત્રને દીવાલે ચડાવેલું તે મહિના કેટલાક ભેદભરેલી રીતે મૃત્યુ પામ્યા. ત્યાર બાદ જો તરણ કલાકાર એ મૂળ ચિત્રની પહેલી નકલ બનાવવા શેકાએલો તેણે આપધાત કર્યો, અને તત્સવીરનું અવલોકન કરતી અનેક તરણીઓ પોતે કહેવા લાગી કે આ ચિત્રમા તો મૃત્યુ 'વશીકરણ' છે. એ અમને વશ કરે છે એટલું જ નહિ, પણ અમુક વર્તીવ કરવા તરફ પણ દોરે છે. ક્ષર્ધ ક્ષર્ધ વાર તો અમે અસાધારણપણે બનીએ છીએ અને કાર્ધ ખોટું ખરાબ શુના જેવું કરી નાખીએ છીએ તેનું મૂળ કારણ આ ચિત્રની જ માડી અસર છે. ટૂંકમાં, જેવી કીર્તિ ક્ષિટિશ મ્યુઝિયમમાં સખેલાં પેલાં અશુભસૂચક ને પ્રાચુધાતક ગણાનાં ઇજિપ્શીઅન 'ખમી'ઓએ મેળવેલી, તેવી જ ચર્ચાસ્પદ નાલેશીલરી ખ્યાતિ વખતે જતાં, યુગો આગળ જ શુર પામેલી આ ઇટાલિયન સુંદરીના વિંચીએ બનાવેલા પ્રતિમાચિત્રને મળી, અને જ્વેતજ્વેનામાં તો દુનિયાના મહાન ચિત્રપરીક્ષકો વચ્ચે, વિદ્વાનો વચ્ચે, માનસશાસ્ત્રના અભ્યાસી ઉરતાંદો વચ્ચે આ તત્સવીર તેની અજબ અકલિત ગિમનગાળી મુખમુકાને લીધે ભારે તથા ચાલુ ચર્ચાના વિષય થઈ પડી.

કાર્ધક ભાંડું કયું કે સિસાનું એ રિમત અશુભ, મહિન અને દુર પ્રકાર સૂચવે છે. કાર્ધક મત આપ્યો કે કાર્ધ હવતી સુંદરીના ચહેરાને મહાના રિમત સાથે કળાકારે ચીતર્યો છે, અને કાર્ધક ખુલાસો કરવા લાગ્યા કે 'વાનમા કાર્ધ દમ નથી, ચિત્રકારે કાર્ધ નખરેદાર નાનકડી ચચળાના મુખની પ્રતિદૃતિ જ રજૂ કરી છે.'

આમ-હજી સગી ક્ષર્ધ નહીં મન પર આવી શક્યા નથી. અઘાપિ ક્ષર્ધને સમજ જ નથી પડતી કે ચિત્રાંકિત સિસાના મિડાએલા ઓપરેને કાળે ખૂણે શમ મુખ છે કે દુઃખ છે; છુપાવેલો ખાર છે કે તિરસ્કાર છે; સૂક્ષ્મ સદ્લાવના છે કે દયાવેલી દુટ્ટતા છે! જાણીના ચિત્ર-વિવેચકો અને કલાપરીક્ષક તથા પારંગતો આ ઉખાણુ ઉઠેલી શક્યા નથી, તો બાપડા સાધારણ પ્રેક્ષકો તો મોન જ ધારણ કરીને રહે ને? આમ આ ચિત્રમય કાયદા લલમલાં ભેનંઓને થકવતો આજ સગી એવો ને એવો અશુભકલ રહ્યો છે.

આવાં નામાંકિત આ ચિત્રની ચારચાર સદીનો લાંબી ગિંદગીમાં કેટલાયે રાજાઓ આપ્યા ને કેટલાયે મથા; વિનાશકારી ફ્રેન્ચ વિાલવે મનુષ્યની આખી મનો-દ્રશ્યને જ પલટાવી દીધી; નેપોલિયને યુરોપનો નવો નકશો બનાવ્યો; પાછળથી ફ્રાન્સની પડતી થઈને જર્મનીનો ઉદય થયો; છતાં મેના સિસાનું એ અદ્ભુત રિમત એના વખાણુનારાઓ અને વખોડનારાઓનું છૂંદું અદ્ભુતચ કનું હજી અટકડું નથી.

હવે આ નામાંકિત ચિત્રને પોનાને કબજે લેવા માટે અનેક દિશાએથી યોગ્ય અયોગ્ય પ્રયત્નો થયા માંડ્યા. ફ્રાન્સમાં ગ્રીમ પ્રગતસત્તાક રાજ્ય-અમલની સ્થાપના થઈ અને અમેરિકાના અખંડપતિઓ પૈરીસ ભણી ખેંચાયા. લગ્નના ચિત્ર-સિંહાસને ચડેલી 'મીના સિસા'ની તસ્વીરને તેમણે ફાટી આંખે જોઈ લીધી. તેઓ સમજી ગયા કે અહીં તો એક મહાન ખજાનો પડેલો છે. એને હમતગત કરવા એક પછી એક અમેરિકન કુબેર-અકારીઓ બહાર પડ્યા. એ મહિલા એકે તો ફ્રેન્ચ જર્મ-એન્ટને દસ લાખ પાઉંડ સુધી પણ આપવા જણાવ્યું. પણ ફ્રેન્ચ સરકારે સ્વામાચિક જ એ માગણીને એકદમ અસ્વીકાર કર્યો.

આમ વર્ષોના વર્ષો વડી બન્ય છે ને ૧૯૧૧ના એક ગ્રામવારની સવારે લગ્નમાં ભારે ગમરાટ-અકળાટ મચી રહેલો અશુભ છે: 'મીના સિસા'ને ક્ષર્ધ તફાવી ગયું! ચિત્રાલય બંધ થવા પડેલા, તેમાં આગળથી જ લપાઈ બેઠેલા કાર્ધક શાહુચોરોએ, સિસાના ભેદી રિમત જેવી જ ભેદી રીતે, અખગેટ-વૃક્ષના કાંડ-પટ પર પાડેલા એ પ્રખ્યાત ચિત્રને તેના ચોકામાંથી કાઢી

એ સ્થિતિનો ભેદ

લીધું ને ઈધર ભણે કયાં ને કયાં ઉડન-જૂ થઈ ગયા. 'Surety' (ફા-સનો રકાતકાંક યાં) એ એ ચોરી પકડવા પોતાના સર્વે ઉપાય અગ્રમાવ્યા, પણ મધુરી માંના લિસાનો અથવા તેનું હસ્ત કરી જનારા તેના ચોર-આશરોને કશો પતો લાગ્યો નહિ. લાંબી મુદત લગી ભારે મહેનત કરી થાક્યા બાદ 'Surety' ના સત્તાધિકારીઓ અને એવા અનુમાન પર આવ્યા કે મોટી-વહેલી પણ લિસા ગુપચુપ પાછી એને ગયાને એક દહાડો વિરાગમાન થઈ જશે; કારણ કે આપું ચિત્ર ભારે મોટી કિંમતે ખરીદાયું મુશ્કેલ છે, અને ઈર્ષ ખરીદનાર મળે તો પણ તેને ત્યાં એ ગુપચુપ પડી રહે એ વાત જ અમંસ-યિત છે. કાંઈ નહિ તો ખરીદનાર શ્રીમંતના અંતત મિત્રાને તો એની જાણ થવા પામશે જ. એટલે ચોગ-નામદારો એ અમુક તસ્વીરને આપમેળે એની અસલ જગ્યાએ સ્થાપિત કરવાના જ.

નામીયા ચિત્રકાર ગેઈ-સળથેનું બહુ જાણીતું ચુંદર ચિત્ર 'ક્રેસે ઓફ ડેવનશાયર', Agnew ખાતેથી આમ જ ચોગએલું અને ઈર્ષ ઓડમ વધે નામના આસામીના ધરમાંથી, તેલપત્રના એક વીંટામાં લપેટાઈને અંવકારમાં પડી રહેલું. એ ત્રીસ વર્ષો બાદ જડી આવ્યું હતું, તેમ જ એક દિ માંના લિસા પણ પાછી હાથ આવશે એવી ખાતરી ફ્રેન્ચ સનાવાળાઓને હતી.

અને થયું પણ તેમ જ. ઈ. સ. ૧૯૨૮ની એક સવારે માંના લિસાનો એ ગજગનાક મુખ-મલકાટ, લૂનની ચિત્રદીવાલેથી તેના પ્રશંસક-પ્રેક્ષકો ઉપર પાછો ફેકાઈ રહ્યો. સનાવાળાઓ અને ચોરા વચ્ચે મધ્યસ્થ રહીને કામ કરનાર એક ત્રીજી વ્યક્તિને નાણાની સારી રકમ આપીને ચિત્રને ફરી કળજે કરવામા આવ્યું હતું.

અદાર વર્ષે માંના લિસા એની અસલ જગ્યાએ ગોઠવાયું; જા એનું જીવન-વહન હજી સરળ કે શાત ગંધવા સર્મયું હોય એમ લાગતું નથી. વખતોવખત એના

યાદગાર નામ સાથે જૂટ લેતી કાંઈકાંઈ અફવાઓ ભેડાતી ચાલુ જ રહે છે. પાંચદસ વર્ષે એની અસલિયાત પર હુમલો કરનાર દાવાદાર ઈર્ષ ને ઈર્ષ બહાર આવતા જ રહે છે. ઘોડાં જ વર્ષ પર એક અતિ જાણીતા અમેરિકન ઉછાઉગીરે પંડે જાહેર કરેલું કે તેણે ત્રણ સાથેઓની સહાય વડે માંના લિસાનું ચિત્ર લૂન ખાતેથી ચોર્સું હતું. અને એની છ અબેહળ નકલો એક હોશિ-યાર પણ રંક કળાકાર પાસે ખનાવડાવી હતી. અસલ ખરું ચિત્ર ૧૦૦૦ પાઉંડની કિંમતે વેચાયેલું હાલમાં અલજરિયા ખાતે વસના એક શ્રીમંત મોક પાસે છે, ને અન્યારે લૂનમાં જો 'માંના લિસા' દેખાય છે તે તો ૧૯૨૮માં પુનઃસ્થાપન થયેલું તેનું નકલ-ચિત્ર જ છે.

ઉપલા ધણકા ઉપર કેટલા યે વખત સુધી ભારે ચર્ચા ચાલેલી. વિંચીની કલમની ખરેખરી કૃતિ કઈ, અને વીસમી સદીના ઈર્ષ ફ્રેન્ચ કે અમેરિકન કલાકારની નકલ હિતારેલી તસ્વીર કઈ, તેનાં તકરારોના અંત તો હજી આવ્યો જ નથી. તેટલામાં ચાલુ માસમાં લોડિ બ્રાઉનલોના ઔખમોગાએ ચિત્ર-ગગનમાં પાછો હાડાકાર મચાવ્યો. ખરખોલું તો લગવાન જણે, પણ સદી દર સદી નવા જોશથી ચાલી આવેલી જૂની ચર્ચાઓ પાછી વજ્ર જોશથી ચાલી રહેશે—અને હવે પછી લવિષ્યમાં પણ એવું જ અનંત ચર્ચારૂપ આ ચિત્ર શનાબ્દીઓ પાછળ શનાબ્દી-ઓ મૂકવું જવું જીવતુંમગતું રહેશે.

એકે માની તો શકાતુ નથી, છતાં લૂન ખાતેની માંના લિસાની છબી અસલ નહિ પણ નકલ છે એવી મજબૂત માન્યતા ધણાએક લોકો ચાલુ ધરાવે છે. ખુદ ફ્રેન્ચ પ્રજામાં એ વિષે મતભેદ પડેલો છે. ચિત્ર અસલ હોવાની વાત જોઓ નથી માનના તેઓ પોતાની માન્યતાના કારણમાં આ પણ એક વાત કહી મંત્રનાવે છે કે ૧૯૨૮માં લિસાની તસ્વીર લૂનમાં ફરીથી ગોઠવાઈ ત્યાર પછીથી કુવાન અળગાઓ ઉપર થતી એની વિપ-રીત દુષ્ટ અસર સદાતર નજ થવા પામી છે.

૨ સૌન્દર્યદેવી વીનસ

હિંદુ પુરાણોમાં વર્ણવેલી કામદેવની પત્ની રતિની જન્મ પશ્ચિમમાં 'વીનસ' નારીદેહના સૌન્દર્યનો આદર્શ ગણાય છે. રતિની પેઠે તે કેવળ કાલ્પનિક પાત્ર નથી. તે જન્મેલી, પણ ક્યાં તે કોઈ જાણતું નથી. ઓક કવિ હેસીઓડે દેવતાઓની વંશાવલી બનાવેલી, તેણે એક સુંદર કલ્પના કરી છે કે આકાશવાસી ક્ષયેલસ ધુરેનસના

ધાયણ થયેલા દેહમાંથી ખરેલાં રત્નનાં દીપાં સમુદ્રમાં પડવાથી જે ગર્ભ બંધાયો તેમાંથી વીનસ જન્મી. (વીર્ય-બિન્દુઓ સાગરમાં પડવાથી ગર્ભ બંધાઈ મનુષ્ય-જન્મ થવાના આવા દાખલા હિંદુ પુરાણકથાઓમાં પણ વર્ણવાયા છે.) આથી વીનસ 'આકાશ અને સાગરની પુત્રી' કહેવાઈ છે.



વીનસનો જન્મ - મહાન ઇલાહિયન કલાકાર બોત્તીચેલીની જગત્પ્રખ્યાત કૃતિ 'વસંતઋતુના એક રણિયામણા દિવસે સાગરનાં છાંયણોમાં પાકેલી વિશાળ મનોહર છીપકપર ફેનિસ સમુદ્રતરંગોમાંથી તે નજ દેહે નીસરી આવી. તે ધીમેધીમે કિનારા પર સરી આવી, જ્યાં ઋતુદેવીએ તેનું સ્નાત્ર કર્યું, કુઆરિઓએ દેવાનાં અમર વસ્ત્રો વડે તેના દેહને ઢાંક્યો અને તેને દેવશાક આલિંગનમાં દોરી ગઈ.'



અંપોદો઼ા બિલ્વેચિયરઃ પુરુષસોન્દર્યના આદર્શ તરીકે યુરોપમા પડાતી સોન્દર્યમૂર્તિ અંપોદો઼ાની આ આરસ પ્રતિમા ઈ પૂર્વે બીલ સરીમા રોમન સમ્રાટના મહેલને શોભાવતી હતી.
(જમણી બાજુ) અંદ્રોડાઈ઼ટ ઑવ રનાઈ઼ડસઃ યુરોપના સોન્દર્યસાસ્રમા નારીદેહના આદર્શ રૂપ હોખાતી અંદ્રોડાઈ઼ટ (જેને પાછળથી રોમનોએ વીનસ કહી) ગ્રીકોમા ચૉદવંદેવી ગણાતી કલાકાર પ્રેક્ષીટીલીસની મૂળ જગવિખ્યાત કૃતિ ઉપર રોમનોએ વસ્ત્ર ચડાવ્યુ હતુ

વળી એ સાઇપ્રસમા જન્મેલી માનીને ફેટલાક એને સાઇપ્રસ કહે છે, તો કોઈક એને સાઇથેગ ખાતે અવન રેલી ધારી સાઇથોરિયાને નામે મંગલ છે દરિયાના કીણુ ઉપર દેખાતી એ બહાર આવી તે પગથી એ અંદ્રોડાઈ઼ટને નામે પણ પ્રસિદ્ધ છે, અને સમુદ્રજળમાથી પ્રકટેની તે પરથી ઍનેડિયોમીન પણ કહેવાય છે (પુરાણકથા પ્રમાણે વિષ્ણુપત્ની લક્ષ્મી પણ સમુદ્રમાથી જ પ્રકટેલા.)

વીનસ તે જ પ્રાચીન ગ્રીકોની પૂજ્ય દેવી અંદ્રોડાઈ઼ટ પુરાતન રોમનો એને 'વીનસ' કહી પૂજતા કથા એવી છે કે વસતઃસ્તુના એક રણિયામણા દિવસે વીનસ મોતીની અગતી સુદર છીપ ઉપર નનરેહે જીમેલી પાણીમાથી નીસરી આવી ઇટલીની ફ્લોરેન્ટાઈન ચિત્રશાળાના મહાન કલાકાર બ્રાતીએવીએ કરેલુ એનુ એ ચિત્ર

વિખ્યાત છે એની એક બાજુએ ઝાતુદેવીઓ તેનુ સ્વાગત કરે છે, અને બીજી બાજુ એક કુમારિકા તેને દેવી વસ્ત્ર ઓઢાડવા આવે છે. (લક્ષ્મીદેવીને પણ સાગરના તરજ ઉપર ખાલેલા પદ્મ પર જીમેના કંપા છે)

પુત્રી કે પત્ની-અનેક વીનસો

આ પછી વીનસને નવ વિદ્યાદેવીઓ (Nine Muses)એ જેળવણી આપેલી અને તેને દેવમંડળમા દાખલ કરેલી વીનસ જેવી અનુપમ સુદરી દેવતાઓ વચ્ચે ખટપટનુ મૂળ થઈ પડે એમા નવાઈ નહિ ભુપિટર (હિંદુ પુરાણ કથાના હન્ધ્ર જેવો), ઑલિમ્પસ(ઈન્દ્રધામ)ના દેવાધિદેવ એના પર મોહ પાગમે અને એક વાત રખટ કરવી થટે કે પુરાણોક્ત દેવકથાઓ અવકારી, સંસાદર્શી, તથા અનેક વેળાએ પરસ્પર વિરોધી હોય છે દષ્ટાત સેજે



વીનસ અને માર્તે વધન સ્થાનેના પોતાના કૃત્તિચાત લગ્નથી અસહ્ય વીનસ યુદ્ધરેવતા માર્તના શીર્ષ, રાખાળ અને શરીર સોનદંડથી આકર્ષાઈ તેના પ્રેમમાં પડી એમની એક ક્ષણી મુલાકાત (એનુ આ ચિત્ર છે) સુરેદેવ એ તેના જોઈ મર્યો. તેણે એ વાત વધનને કહતા વધને તેના માથે મૂકી રીતે વેર લીધું તેની કથા આ લેખમાં છે વિષયાત કલાકાર વેરાનીઅર્ન આડેખેલું આ ચિત્રરતન ન્યૂ ચૌદના એટ્રોપોલિટન મ્યુઝિયમ ઓફ આર્ટ્સ છે (તેમના સોજન-મથી)

ધામ જણાવે છે કે ભુપિટગની પુત્રી તે નીનમ, બ્યારે અન્ય લેખકએ વીનસને ભુપિટરની પ્રેયણી તેમજ પત્ની ગણાવી છે એક સ્થળે વીનસ, ભુનો(પ્રકાશી)ની દીકરી ગણાઈ છે, તો એગિપ્તની પત્ની એસપ્ટે એ જ વીનસ એનું પણ બીજે કથાક નોધાયેલું છે (ઈગ્ઝના પ્રિસની નાંદવાર આ એગટ્ટે દીના નામ ઉપરથી જ નીકળેલા ગણાવે છે પત્તુ એ વિષે મજાપેક્ષમાં મતફેર છે) પ્લેટો તા કહ છે કે વીનસ નામધારી એ દીઓ દત્તી, મીમેરો ત્રણી ચાં નીનસ ધર્ષ ધર્ષ એમ જણાવે છે!

વીનમ અને ઝીક વિદ્યકર્મા વલ્કન

ભુપિટર ઉપર આરોપ છે કે એણે વીનસને પોતાના પ્રેયસી બનાવી દત્તી, પરતુ એ આરોપ માનસ જેવા નથી ભુપિટર લૌકાચારિક નીતિરીતિને વાગી રહ એવા ન હોવા છતાં, વીનસ પોતાના જ પિતાની પ્રેયસી થઈને ગદે, એલી બધી એ આચારજાત ન દત્તી ભુપિટર એનો પિતા હતો નહિ એ વાત પત્તવે મનભે છે, પણ આટલું નહીં છે કે વીનસે ભુપિટરનો પ્રેમ નર હેડચો દત્તો એવા સાર તો ભુપિટરે કાપિત બની



ધરીસની સૌન્દર્યપરીક્ષા • જર્મનીના ટ્રેસડન મ્યુઝિયમમાં વિખ્યાત છાકાર ફ્રિન્સનું ચિત્ર

વીનસને વધકન નામક દેવોના કારીગરને સોપી દીધી હતી એ વધકન, ઑલિમ્પસમાં વજ્ર બનાવવાનું કામ કરતો (વિશ્વકર્મા હિંદુ દેવતાઓને અસ્ત્રશસ્ત્ર ધરી તૈયાર કરી આપતા તેમ જીપિટર પેઠે ધ્વજનું પણ ખાસ અને મુખ્ય અસ્ત્ર વજ્ર હતું)

પણ આ વ'કન બાપડો કશ્પતાનો નમ્રો હતો એ-ને જોઈને જીપિટરની પત્ની જીનેને તો એવો યાસ થીપ જતો કે એક દિવસ વધકનનો પગ ઝાલી તેને ઑલિમ્પસની બહાર ફેંકી દીધેલો! કહે છે કે વ'કનને આમ બર-તારક કનાર જીનો નહિ પગુ ખુદ જીપિટર હતો એણે જ પોતાના ભારે બળથી વધકનને ઑલિમ્પસ ઉપ-રથી એવો તો નીચે પછાડ્યો કે પરિણામે વધકન હમેશ નો લગ્નો બની ગયો એ બાપડાને વિના કારણે ભારે શિક્ષા યદ્ય ગઈ હતી, એમ વિચારી દેવતાઓએ જીપિ-ટરની મમતિથી એને ઑલિમ્પસમાં પાછો ઘખલ કર્યો, અને બદલામાં વીનસ જોડે પગલુની દીધી દેખાતી રીતે જ આ કાર્ડ પ્રેમ-સાગ નહોતું.

વીનસનો પ્રેમસંબંધ

સ્વાભાવિક જ સૌન્દર્યદેવી વીનસને આ ફરજિયાત તથા હાથપાય ને અણુગમતુ જોડાણ ન રચ્યુ સ્ત્રીઓની એક સામાન્ય ખાસિયત તે વીરત્વ માટેના તેમનો મોહ હોય છે. સૈનિકનું સુદૃઢ શરીર, તેમનો લશ્કરી રુખ્યાબ, તેમના ચરાતન અને સાહસ સુદરીઓને આકર્ષવામાં લાગ્યે જ નિષ્ફળ નીવડે છે. એન્ડે યુદ્ધ દેવતા માર્સને જોતા જ વીનસ તેના પ્રેમમાં પરી વધક નને આ વાતની ખમગ પડતા તે માર્સ ઉપર વેર લેવા તત્પર થયો એકદા, તેણે આ બેને પ્રેમ કરતા પકડ્યા. પોતે કુશળ કારીગર હોઈ, તેણે એક એની અદસ્ત અને અનુદ-નળ બનાવીને તેમના પગ ફેંકી કે તેઓ તેમાં આગાદ ફસાઈ ગયા વધકને પછી સર્વે દેવદેવીઓને ત્યાં બોલાવીને વીનસની બેવફાઈ નજરોનજર બતાવી પ્રેમ ઈર્ષ્યાથી બળતા વધકને આમ વેરની વચ્ચલાન તો કરી, પણ સોના દેખતા પોતાની જ સ્ત્રીની આવી શત્રુમર્દનક સ્થિતિ ઉપસ્થિત કચ્ચ સારુ હવે એ લાભ્યો અને તેણે તેમને એ બળગાથી પોતાને જ હાથે છૂટા કર્યા.



વીનસ અને ક્રુષિદ કલાકાર બાદશે કરેલા આ ચિત્રમા (બદારમી સંગીત) બીનસનું સોનર્યં વડુ પ વિવ ધણ ગયુ છે.
ચિત્રમા તેણે તેને પોતાના બાળક ક્રુષિદને લાડ કરી દર્શાવી છે

ઉપર્યંકત પ્રમગ પછી વીનસ ઝાલિમપસ છોડી પાદોસ ખાતે ગઈ ત્યાંની પ્રજાએ એને દેવી ગણી પૂજવા માડી દરમ્યાન વડકન, માર્સમેસમા લાગઈ ચાનતી હતી ત્યાં પોતાની કલાસેવા આપવા ગયો આ સમય જાગા મા જ એણે પોતાની સૌથી પ્રખ્યાત, ઉપયોગી ને કદા મન બનાવ 'એકિલિસની લાલ', 'હાર્મોનિયનો લાલ', 'આનંદઆસના રાજાજ', ને 'એંગેમેનનો રાજાજ' બનાવેતા (વિધુનું સુદશનચક્ર વિષકર્મોએ બનાવેતું)

વીનસની કદિએખલા

માર્સ પછી વીનસના બીજા પથ્ય પ્રેમપ્રમગ થવા

પામેના દતકથા પ્રમાણે એપોલો(સુવદવતા શ્રીક સૌદર્ભ શાસ્ત્રમા પુરપદેદનો આદર્શ)ની એ પ્રેમસી થઈ હોવાનું જોડે ખાનરીપૂતક કહી શકાતુ નથી, તો તે એ બનવા બેગ લાગે છે મર્ક્યુરી (બુદ્ધદેવ)એ પથ્ય એનો પ્રેમ મયા ન કરેલો વીનસ ખરે જ પ્રેમન્દીપ હતી દેવ મંડળના વિલામી વાગ્યારણ્યમા પોતાનું અદિતીય સૌદર્ પ્રકાશની પોતાના પ્રિય પાત્ર દેવતાઓને સુખપાન કરાવવાને જ બળે એ સર્ગએની હતી પથ્ય એની સુશોભિત કાં મેખના છાડવાનો માનવન ઉક તો એના ક્રોધક જ લાગ્ય શાળી પ્રિયગ્નને પ્રાપ્ત થતો હોમરે આ કમરબધ વિષે



હાનના પિંડડી સર્કવ નામના ભળીતા નગરચોકમા રત્ન કપર ગણ કરેલ કલાકાર આલેકઝાન્ડર ગ્રિફમરે સર્ગેલ 'ઇરોસ'નું કલાત્મક શિલ્પ (જમણી બાજુ) ફ્રાન્સના વિખ્યાત કલાસમૂહસ્થાન લુવ્રમાના 'ડાયના'ના ચોટા ને સુવર શિલ્પનું દેખાકન

માનની સાથે મળ્ય ગખતી તે ઉર્વશી પુર વા સાથે, મેનકા નિશામિત્ર સાથે ક્રયાદિ) પણ પછીથી જ્યારે પરીસે નમ્ર મેનોલોસની પત્ની હેલનનું હરણુ કર્યું ને ટોળન યુદ્ધ થયે ચ્યુ ત્યારે જુનો અને મિનર્વાએ પુરાણ વેરને બદલે લેવા પ્રાપ્ત પક્ષ તીધા, ને નીમસે ટ્રોજનો ને પકડે રહીને—રી પ્રતા જનીને પેરીસનું, હેક્ટરનું, તેમજ ઇનિયેનું ન્હમપ્રાપ્તમા રક્ષણુ કર્યું

વીનમ અને ઍડોનિસ

વીનસને ઍડોનિસ સાથેનો પ્રેમ પ્રપચ પણ બાણવા જેવો છે સૌંદર્યના નમૂના રૂપ યુવાનોને 'અંધલો'ની પેઠે 'ઍડોનિસ'ની ઉપમા પણ અપાય છે ઍડોનિસ જાતે સીરિયન હતો ને બેહદ ખૂનખૂરત ગણતો હતકથા છે કે એ ગુદ-વૃક્ષમાથી જન્મેલો અને જગદેવીઓએ તેને ઉછેરી મોટા કરેલો એક વેળા જ્યારે એ લેમેનોન પહાડ ઉપર શિકાર કરી રહ્યો હતો ત્યારે વીનસે એને દોઢા અને એના પ્રેમમા પડી કાનાના (ચદ્રિકા-ગ્રોડસ ઑવ મૂન

અને રામનોની યુગધાદેરી-ગ્રોડસ ઑવ હાન્ટિંગને જ્યારે જાણુ થઇ કે વીનસ ઍડોનિસને આહ છે ત્યારે એણે તેના પર વેગ લેવાની એ તક ઝડપી, કેમકે પોતાના પ્રિનનમ હીપોલેટસનું મૃત્યુ ઉપગમવવામા વીનસનો હાથ હતો એમ કાવાના માનતી આ કાર્યમા એણે માર્સને ભાગીદાર બનાવ્યો કાવાનાએ માર્સને જુડનું સ્વરૂપ લેવાને ઉત્કેચે (જેમ રાવણના કંડવાથી મરીચિએ મુવર્ણ્યુમનું રૂપ લીધું હતું) ઍંગેનિસે બાણુ વડે એ વિકરાગ પ્રાણીને ધાવસ કર્યું પણ જૂડે એના પર ધસીને એનું પેટ ચીરી નાખ્યું અને ઍડોનિસનું મૃત્યુ નીપજ્યું વીનસ પોતાના પ્રિન તમને બચાવવા બહુ મોડી આવી શકી ઍંગેનિસને મચ્ચુ પામેલો જોઈ એના તોકનો પાર ન રહ્યો એણે પાગ વિનાનું કંપાત કર્યું કહેવણ છે કે વીનસનું મરતેક અશ્ચુ બિન્દુ ધવતી પર પડ્યાવેંત તેમણી 'ઐનીમોન નામક એક નાણુક છોડ જોગીને ખીરી નીકળતા આમ ગોઠ મસ્ત ફગી વીનસ એક વેળા અત ગુલામેની ગડીમા



સૉક્રેટિસ અને પ્લેટો

લાપ્સી પડી અને એના ક્રોધાગ દેહ પર જ્યાં કાટા ભોંકાયા ત્યાથી નીકળેલા સોપાનાં ટીપા જે ગુલાબો પર પડ્યા તે બધા ન્વેન મટી ગયા બની ગયાં! આ પંપેલા કદાપિ લાલ ગુલાબ દેખવામા આવ્યાં જ નહોતા. (શાન્સના કલાસંગ્રહ કુત્રમાં ગયાનાનું સિદ્ધ્ય જોનાલાયક છે. એ શિકાગોની દેવી દોઈ એના ખભે તીરનું લાલુ લટકેલું છે તે એના પગની બાજુમાં ફલાંગ માગતી હરણી છે. જોયો સશક્ત સુદર દેહ ધરાવતી, મક્કમ ચહેરાવાળી ગયાના એમા અતિ દમામદાર દીસે છે. જુઓ રેખાંકન) જેમ દરેક ચીજનો અત્ર હોય છે તેમ વીનસના ગોકનો પથુ અત્ર આવ્યો. જુપિટરે વીનસને રાજ ગમ્મત મૃત્યુ પામેતા ઝંડોનિસને ફરી સજ્જન કર્યો. (શુક્રાચાર્યે કયને કરેલા એમ)

‘નવ દેવીઓ’ અને તેમની વિદ્યાદલાઓ

ઝેડોનિસ સજ્જન થયો એટલામાં એની એક આમલી પ્રેયસી પ્રોસર્પીનાએ લુપિટર આમળ આપી વાંધા ઉઠાવ્યો કે ઝેડોનિસ પર વીનસનો નહિ, પણ પોતાનો એકલીનિ હક હતો. અહીં વળી પાછો અધોડે પડ્યો ને લવાદ નીમવાની જરૂર જણાઈ. એ ફરજ દેવીઓપ નામની વિદ્યાદેવી (મ્યૂઝ)ને માથે આપી પડી (મીક દેવકથામા નવ મ્યૂઝ—વિદ્યાદેવીઓ વર્ણવેલી છે તે એમાની પ્રત્યેક એકસ વિષયની અધિષ્ઠત્રી દેવી લેખાઈ છે: ‘કવીઓ’ ધતિહાસની, ‘યુનર્પી’ પ્રેમકાવ્યોની, ‘પાલિયા’ ક્ષુપાન નાટ્યોની, ‘મે પોમીની’ કરુણાન નાટકોની, ‘ટર્પીસોરે’ રત્ન અને મંગીનની, ‘હર્મિસ’ લાપર નામે વાઘ સાથે જવાનાં ગીતોની, ‘થુરેનિયા’ ખસોગવિદ્યાની અને પ્રસ્તુત ‘કવીઓપ’ વીરકાવ્યોની અધિષ્ઠત્રી દેવીઓ કહેવાન છે.) કલીઓપે ન્યાય આપ્યો કે ઝેડોનિસ એક દિવસ વીનસનો ને એક દહાડે પ્રોસર્પીનાનો થઈને રહે પરિણામે આથી બંનેને અસંતોષ જ રહ્યો.

વીનસ અને કયુપિડ

હવે વિનસ-કથામાં કયુપિડનો પ્રવેશ થાય છે. કયુપિડ પ્રાચીન રોમનોનો પ્રખ્યુ દેવતા. ગ્રીસવાસીઓ



ગ્રીક પુરાણકથાઓમાં આવતા નરસિં (અરવા નર અને અરધા અશ્વના દેહવાળા) સેન્ટોરની પોઠ પર બેઠેલા કયુપિડ જમણી બાજુ પશ્ચિમની પુરાણ કથાઓ અનુસારનો કામદેવ ‘હર્મિસ’

પણ એને જ પ્રેમદેવતા લેખે (પરંતુ 'ઇર્ષ્ય'ને નામે) પૂજના. ક્યુપિડ એ વીનસ(મીઠીની અફેડાઇ)નો અને હર્મિસ (હર્ષવ)નો પુત્ર થાય; ને ચિત્ર તથા શિલ્પોમાં પાખાળા નાનકડા કિંગ્ડમ રૂપે અથવા મુંદર સુવક તરીકે રજૂ કર્યા છે. એના હાથમાં નાચુક ધનુષ્યાગ્રાણ હોય છે. કવચિત એ અથ રૂપે ધનુઃ સ્ત્રી થયા છે,—સૌ કાઈ જાને છે કે 'પ્રેમ આપના છે!' (શિખના સખાજી કેપિટેલ-માં એનું આડું એક અતિ આકર્ષક શિલ્પ જોવામાં આવે છે. (હિંદુ પુરાણકથામાં) ધનુ કામદેવને 'કુપધન-યા' રૂપે ચીતર્યો છે, જેમાં પાંચ જ્ઞાનનાં છુપો—અરવિંદ, અગાક, નવમાલિકા, આંગમોર અને નીલોત્પલ—નાં બનેલાં 'પંચખાગ્ય' વાપરી એ નગનારીઓમાં કામને જગાડે છે.)

વીનસનાં સંતાનો

વીનસને જેમ ઘણા આશંકા હતા, તેમ ઘણાંપણું મંતાને પણ હતાં. એમનો એક તે માર્સ(યુદ્ધદેવતા)થી જન્મેલો ક્યુપિડ જો કે આ વિષે મનભેદ પણ છે. સાઈમોનીડિસ જણાવે છે કે એ માર્સનો જ પુત્ર હતો, સાફા માને છે કે એ યુગેનમનો હતો; સેનેકા કહે છે કે ક્યુપિડનો બાપ તો વંકત, ને સીસેર કહે છે કે જુપિટર. આમ ક્યુપિડનો પિતા કોણ તે વિષે જો કે મનભેદ છે, પરંતુ સર્વાનુમતે એટલું તો નક્કી છે કે વીનસની પુત્રી 'હરમિયોની'ના પિતા તો માર્સ જ હતો. વળી હરમિયોની ધણી રીતે એની માતા વીનસને મળતી આવતી હતી.

તદુપરાંત વીનસને મર્ક્યુરીથી એન્ડ્રોઅનનમ નામક એક મોહક ગંધસ પણ અવનયો હતો. કહે છે કે પહેલા એ કેક સમય ત્યાં જાનિતો, તો બીજી વેળાએ પુરુષ જાનિતો બનીને રહેતો; પણ પછીથી એ એક સાથે નર-નારીરૂપ બનીને મહેવા લાગ્યો. (સરખાવો મહાભારતમાં જણાવેલો શિખડી, જે પુરુષદેહમાં સ્ત્રી જ હતો.)

વીનસની મંત્રિતિ બે વાંમાં સહેલાઈથી વહેંચી શકાય છે: એક પક્ષે એના ઐતિહાસિક બાળક, જેમણે અદ્યુલ્પ સાહસે તથા ભારે પગક્રોધથી ઇતિહાસને દીધાઓ; દાખલા તરીકે એનીઆસ અને હરમિયોન. બીજી બાજુ એના ફિન્સક બાળક, જેવાં કે એન્ડ્રોઅનસ, એન-ચાઈસ અને ક્યુપિડ. આ નાનકડો ક્યુપિડ રૂપાળ અને પાંખાળ નમ કિંગ્ડમ છે, ને પોતાની માતાના પગલે

પાંખો ફફડાવતો ચાલ્યો આવતો અનેક કલાક્રિઓમાં નિમગ્ન છે, જ્યાં કેકને એ પોતાના શિકાર બનાવે છે. કવચિત ક્યુપિડને જોડે એવ કરતો પણ એ આલેખાળો છે.

ક્યુપિડ અને ઇર્ષાસ

ક્યુપિડનું બીજુ સ્વરૂપ તે ઇર્ષાસ. હાથમાં નાનું તીરકામડું ધારેલો, હસતોરમતો, આનંદી, મોટો, લુચ્ચો બાળ એ ઇર્ષાસ અદાસરદા હસતો હોતો નથી. એ ક્યુપિડ મટી ઇર્ષાનું સ્વરૂપ ધરે છે ત્યારે કાઈ વેળા નિર્દય, નિષ્કુર, આવેગમય અને કામપૂર્વક બની જાય છે અને એ સ્વરૂપમાં તે મનુષ્યોને દુઃખ તથા આકૃત સમાન થઈ પડી તેમને નાશ અને મૃત્યુ ભણી જ ધસડી જાય છે.

ક્યુપિડનાં આવાં બે સ્વરૂપ પેટે એની માતા વીનસના પણ બે ગુણપ્રકાર આલેખાયેલા છે: હોરેસે પોતાના પ્રખ્યાત મંત્રાદ 'ધ બેન્ડવેટ'માં તેનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. જે કામકે સાડુ, ભડું, ઉમદા, મુંદર અને પવિત્ર હોય તે બધાનું મૂળ તે 'વીનસ યુરેનિયા': વીનસનો બીજો ગુણ-પ્રકાર તે 'વીનસ પેન્થેમસ': સાવ અસબ્ય, નિર્લજ, કેવળ કામની પૂતળી, આમોદમોદની રાણી ને શુક્રારની ગતે ચાલના પિશાચનૃત્ય (હિંદુઓના વામમાર્ગીઓની મલિન પૂજના આનંદોન્મત્ત જેવા વિધિની એ અધિષ્ઠાત્રી લેખાઈ છે. આપણા એક મદ 'શુક'નું અર્થજમા જે 'વીનસ' એનું નામ અપાયું છે તે મેમનેની સૌંદર્યદેવી આ 'વીનસ' ઉપરથી જ અપાયું છે. સમસ્ત નભોમકામાં શુકનાગક સ્વરૂપવાન વીનસ જેવો જ સૌથી મુંદર જોવામાં આવે છે.

ઇર્ષાસ અને સાધકી

વીનસનું નર-સ્વરૂપ ઇર્ષાસ છે. એ ઇર્ષાસ પોતાની માતાની સાધકી નામના એક પરિચાગિકા સાથે પ્રેમમાં પડ્યો. સાધકી એ ગ્રીક દાકશા પ્રમાણે આત્માનું મંતા-વાચક નામ છે. કથા છે કે ઇર્ષાસ પોતાની એ પ્રિયાની મુલાકાત હમેશા અધકારમાં જ લેતો, તેથી સાધકી તેને જોઈ કે પિણાણી ચકતી નહોતી. આ વસ્તુચિતિને ટાળવા સાધકીની સખીઓએ તેને સમજતી કે જ્યારે તેનો આ છુપો પ્રેમી નિદ્રાવશ થાય ત્યારે દીવાના પ્રકાશમાં તેનું મો જોઈ લેવું, એટલે એ કોણ છે તે જણાઈ આવશે. સાધકીએ તેમ કર્યું, પણ હર્ષ અને આવેશમાં ગભરાટને

સાધને દીવાના તેજનું એક ટીપું સતેલા પ્રીતમ પર ષટ્પું. એથી જગી હોદલા ધરોએ સાધકોનો આવે આનાબંધ જોઇ એને તણ દેવાનો વિચાર કર્યો. અને સાધકોને શિક્ષા આપવાનું કાર્ય ધરોએ વીનસને સોંપ્યું. વીનસે સાધકોને પ્રથમ તો ખરે જ દુભવી અને એ બેનેના પુનઃમિલનમાં વિઘ્નરૂપ થઇને જ રહી; પરંતુ એ બધા સંકટ સમય દરમિયાન સાધકો તો જેવી ને તેવી નજર, મીઠી અને સહનશીલ જ રહી. એ જોઇ અને વીનસનું દિલ ખીગળ્યું. તેણે અધુરજરૂરી બૂટી જઈ તેમને પરચુનાર્યાં અને તેમના લમસમારંભ અને જુથમાં હોંસભર ભાગ લીધા. સાધકો અને ધરોસની આ દત્તકથા અતિ રસમય છે, તેમાંથી આધ્યાત્મિક જ્ઞાન જરૂરી શકે એમ છે. ઉપગત આ કથા ઠાગ એક સદુપદેશ પણ મળી રહે છે કે એક વાર પ્રયુધંદવતાના પાશમાં આપણે જઈ પડીએ, પછી ક્ષાપ્ત અન્યત્ર સમજી કારણ વિના ખાસ દીવે એનાલવાની ખચખોદ ન કરવી. અને સુખી રહેવું હોય તો અચુક વાતોને બહુ જ નજદીકથી જોવાનું બનતા લગી માંડી જ ચાળવું.

વીનસપૂજા અને તેનાં ચિહ્નો

પૂર્વે ગ્રીસ તથા રોમમાં પણ વીનસ-પૂજા સામાન્ય હતી. સાગર-કન્યા લેખે સમુદ્રમાં તુફાની મેળાએનેત્વરિત શાન્ત કરી નાખવાની એનામાં સત્તા ને શક્તિ હોઈ દરિયાકાંઠાના બદરોમાં વીનસની ખાસ તથા વિશેષ પૂજા થતી. વીનસ દેવીનાં મુખ્ય મંદિરો તે વેળાએ સાઈપ્રસ, કાઇથેરા, નીકસ, કારિયસ, ટાળીસ, સિસીલી તથા એથેન્સમાં હતા. એની પૂજનાં પ્રતીક તરીકે કાચળો, કબૂતર, રાજહસ, મસ્તક, સસલો અને બકરો ખાસ વપરાતા. ઉપયુક્ત પ્રાણીઓનાં ઘાટરૂપ અને ચુચુદોષોને લઈને વીનસ સાથે તેમનો મંગલ યોગ્યએવો ગણાય છે. વીનસના ધર્મ મંદરાયને સૌથી જૂનામાં જૂનો પ્રકાર પાકોસ ખાતે હતો, જ્યાં દસ તથા પિરામિડની આકૃતિઓની આસપાસ બળતી જ્યોતિષો રાખી વીનસની મૂર્તિઓને આનાધવામાં આવતી હતી.

વીનસ અને કળા

ધર્મ અને સૌદર્ય આ બે કારણોએ સર્વ લલિતકળાઓને જેટલું પ્રેરણાહન આપ્યું છે, એમાં જેટલું વૈવિધ્ય

ને વિશિષ્ટતા આણી છે, અને પૃત્વી ઉપર જેટલું સૌદર્યનું સ્વર્ગ કિનારું છે, તેટલું કલાથી થતા પાત્રનું નથી. જગતભરની બે સુવિખ્યાત સ્ત્રી-વ્યક્તિઓમાંની એક, ઇશુ ખ્રિસ્તની માતા મરિયમ(મેરી મેડેના)ની ધર્મભાવનાને લઈને અને 'વીનસ'ની સૌંદર્યપ્રિયતાને લીધે એમ એ બેનાં ચિત્રો તેમજ પ્રતિમાઓ, જેટલી મંખ્યામાં બનવા પામી છે તેટલી અન્ય કોઈ પણ બે સ્ત્રીવ્યક્તિઓ અને અદ્યાપિ હોય કે થવા પામી નથી.

ઈટાલીના કદારેન્સ સાહેબના મંદરાલયને અને ક્રાન્સના લુવના મંદરચાનને યોગ્યવતી, સર્વોન્નત લેખાતી બે પ્રતિમાકૃતિઓ ને 'વીનસ ડી મેડીચી' અને 'વીનસ ડી મિલો' સૌંદર્યના આદર્શ તરીકે વિશ્વવિખ્યાત છે. આજ પણ જગતભરની શ્રેષ્ઠ સુંદરીઓનાં સૌંદર્યનું ધોગ્ય અને તેમનાં સુરેખ સુરોગ શરીરનાં માપ વીનસની આકૃતિને આધારે જ મપાય છે.

સૌંદર્યલતાનું આદર્શ ઘાટ-પરિમાણ

વીનસ સમી આદર્શ દેહલતા પ્રમાણે સ્ત્રી-શરીરના પ્રત્યેક અંગઉપાંગનું માપ-પ્રમાણ કેટલું હોવું ઘટે તેનું પણ સૌંદર્યવિજ્ઞાનીઓએ નીચે મુજબ પરિમાણ નક્કી કર્યું છે: ગ્રીવા-૧૨.૬ ઇંચ; ઉરપ્રદેશ-૩૫.૨; કટિ-૨૬.૨; નિતંબ-૩૭.૮; સાથળ-૨૨.૨; પિંડી-૧૩.૦; જુગ-૧૨.૦; અગ્ર હસ્ત (fore-arm) ૯.૪; કાંડુ-૫.૯; જીંઘાઈ-૫ ફીટ અને ૩.૨ ઇંચ; વજન-૧૧૯.૪ રત્નલ.

પુરાણ કથાઓએ કથેલી અને કવિઓએ કવેલી કુદીમધ વીનસકથાઓ આપણને વાંચવા મળે છે. એમાંની એકેકી કથાને લગતી એક નહિ પરંતુ મંખ્યાબધ ચિત્રાકૃતિઓ જુદા જુદા પાશ્ચાત્ય ચિત્રકારોએ પોતપોતાના વિચાર અને શૈલી પ્રમાણે ચીતરી, તેમને વિધવિધ નામ આપી જગત સમક્ષ મેટ ધરી છે. લલલલા નામાકિત કલાકારોએ વીનસને કલામાં ઉગ્રાવામાં પોતાની કલાનું ગૌરવ તથા સાર્થક્ય માન્યું છે. એ દરેકમાં પ્રત્યેક વીનસ જુદીજુદી જગ્યાએ છે: કેટલીક ખરે જ સૌંદર્યના નમૂના સમી, તો કોઈક વીનસ તો કેવળ નામ પૂરતો જ ઉપયોગ ઘખવતી, જિતરતી કલાની અને એકાદ બે તો બદસરના અને નિર્લજ્જ.

કુદરતમાં વીનસનું સ્થાન

નવ વિદ્યાદેવીઓની કૃપાપાત્ર વીનસનાં રૂપ, ગુણ, ઉક, અધિકાર, કર્તવ્ય અને કલાકૌશલ એટલા વિવિધ હતા કે વિશ્વની એ સર્વોત્તમ સુંદરી જગતના ઇતિહાસમાં એક નહિ પણ અનેક ઉપમાઓથી અને ઉપનામોથી ગણાતી થઈ છે. આકાશ અને સાગર સાથે એના જન્મ-મંથનથી એ 'નભ-સાગરની દેવી' લેખે ઓળખાઈ છે; સ્ત્રી-ઐશ્વર્યનો આદર્શ હોઈ એ 'સૌન્દર્યદેવી' તો છે જ; પ્રેમ

આપવો ને લેવો એ એનું જીવનકાર્ય, એટલે એ 'પ્રણય-દેવી' થે ખરી; યુદ્ધમાં ભાગ લઈ અનેક વીરપુરુષોને ગ્રેલા એટલે 'વિજયદેવી' પણ હતી; ક્ષેત્ર, પુષ્પ અને વર્મન સાથે એનો નિકટ મંથન હોઈ એ 'પુષ્પદેવી' તથા 'વર્મન દેવી' લેખે પણ આલેખાઈ છે; વળી વાસના ઉપર એનું આધિપત્ય હોવાથી એ 'રતિ' પણ હતી; અને છેવટે, અનેક મંતાનોની માગ જતીને એણે અમંખ્ય કુટુંબો સ્થાપેલાં એટલે એ 'ગોત્રદેવી' લેખે પણ પ્રસિદ્ધ થઈ છે.

૩ લુવ્ર

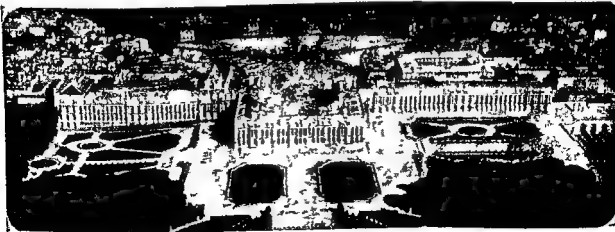
હિ માલધને માત્ર પદોડ તરીકે સંબોધવો, તાજ મહાલને ફક્ત મકનરો જ કહી વર્ણવવો ને પિરામિડને ફેરોડ બાદશાહોના કેશ્મત્તાન લેખે જણાવવા એ જેમ એમનું માન ધટાડવા બરાબર ગણાય, તેમ લુવ્રને કેવળ એક 'કલા-મંત્રાલય' (Art Museum) જ ગણી કાઢવું એ એની મહત્તા ને નામનાને આપપ લગાડવા જેવું લેખાય લુવ્ર (The Louvre) તો એની નાતમાં એક આખું જગત જ કહેવાય

અત્યંત ઠો પ્રવાસી સહેલાણીને લુવ્રના ગંગવર વિસ્તાર માત્રનો ખ્યાલ થતા જ આદરયુક્ત ભાતિ ઊપજ્યા વિના રહે નહિ. પરીસની વચ્ચેવચ, સીન નદીને કાંઠે, ૫૦૦ એકર (એન્સે સહેરના ૪૫ વિભાગ) જેટલી વિશાળ જગ્યા રોકીને લુવ્ર ઊભું છે ધૃગિયા

લુવ્ર જગતનું સૌથી જગી અને સમૃદ્ધ કલક્રમ પાવસો. એકરમાં પચાસમેલા એક વારના એ વિશાટ ૨ જમહેલના હબરો. એ રકાઓમાં દુનિયાની એકેએક પ્રાચીન અવાચીન ચિત્ર સિલ્પ દોલીની અને એકેએક કલકારીની પ્રતિનિધિય મોખામાં મોખી પાચ લાખ ચુનવી કલાકૃતિઓ સ્થપાએલી છે

જૂના ગ્રીસી નય મળલાનાળી, એક કિલ્લા સમી એ ભન્ય ઇમારત બે 'ઇફિલ ટાવર'ની આખી ઊંચાઈને લગાઈમાં એકવવા જેટલી લાખી છે! બે જગી એરસ એગ્રાન તથા મકાનની બે વિનુત જળગદ્દન પાખો સહિતનું લુવ્ર નમણી 'સીન'ને તીકે કાઈ રુઆમદાર સુધર રાજમહેન સમુ સોદે છે

ઈતિહાસ કહે છે કે લુવ્ર કાઈ એકાવેળાએ એક સામરું બધાયું નહેતું પૂર્વે એ એક રાજગઠ હતો ફ્રેન્ચ રાજધિરાજ ફિલિપ ઑગસ્ટસ ખીજ (૧૧૬૫-૧૨૨૩)એ તે બાંધેલો ફ્રેન્ચ સમ્રાટ ફ્રાન્સિસ પહેલા(૧૪૮૪-૧૫૪૭)એ એને જમીનદોસ્ત કરાવ્યો એના સમયમાં અને પછીથી એના ઉત્તરાધિપતી રાજકર્તાઓએ એ જ સ્થળે, તે સમયના પ્રસિદ્ધ સ્થપતિ પીઅરી લેરૉન્



લુપ્ત

હસ્તક એક જન રાજમહેલ ચણવા માંડ્યો. ક્રાન્તિ-યુગમાં તેમા જુદેજુદે વખતે નવીનલી પાખો બંધાતી ગઈ. વળી જે જગ્યાએ આજે લુપ્ત એક સર્વોત્તમ કલાધામ તરીકે જિમ્મુ છે તે સ્થળની સાથે એક બાણવાજોગ યાદગાર ને કરણુ ઐતિહાસિક પ્રમંથ પણ સંકળાયેલો છે. આજથી ચાર સદ્દા પહેલાં ફ્રાન્સની ગજપ્રતિનિધિ (regent) રાણી કેથેરીન ૬ મેડીચી (૧૫૧૯-૧૫૮૯) એ, ૨૪મી ઑગસ્ટ ૧૫૭૨ની કારમી રાત્રે ૫૦,૦૦૦ પ્રોટેસ્ટન્ટોને અહીં કતલ કરાવ્યા હતા. તવારીખમાં આ ખૂનખાગ પ્રમંથ 'એસકેર ઑવ સેઈન્ટ બાર્થોલોમ્યુ'ના નામે પ્રસિદ્ધ છે. આમ લુપ્ત એક ભવ્ય રાજગઢમાંથી નાજમહેલમાં પલટાઈ, છેવટે તેનો ઉપયોગ, ૧૭૮૯ની સૌથી પહેલી રાજક્રાન્તિ બાદ, લલિતકલાના એક મહાન-મા મહાન મંત્રહરથાન રૂપે થવા લાગ્યો.

સંપ્તિના આ સર્વશ્રેષ્ઠ સમ્રાટલયને 'લુપ્ત' નામ રાધી મળવા પામ્યું હશે એ વાત હજી અધકારમા જ છે. પરંતુ ધારવામાં આવે છે કે આ નામ સ્થાપત્યને લગતા પ્રાચીન ફ્રેન્ચ ભાષાના 'Loover' (લૂવ) શબ્દમાંથી થવા પામ્યું છે. પૂર્વે મધ્યકાલીન યુગમાં કિલ્લાઓને મથળિ જે નાનો મિનારો બનાવાતો, અને મોટી ધમારતો તથા મકાનોમાંના મુખ્ય ખડને માથે (ધૂવો બહારનીકળી જવા સારું) જે ખુલ્લો ધુગમટ બનતો તેને 'લુપ્ત' કહેતા. આજનું લુપ્તનું મ્યુઝિયમ અસલમાં મિનારા અને શુભાગ ધરાવતો એક મઠ જ હતો. જોકે પંછી કિલ્લો ગ્રેબો અને મહેલ આવ્યો, ને મહેલ વિશાળ થતો જઈ તેમાં મ્યુઝિયમ મગ્રધુ, હતા ફ્રેન્ચ જનતાને મોઝી ચડેલો 'લુપ્ત' શબ્દ તો ચાલુ જ રહ્યો.

'લુપ્ત' એટલે રમણીય પારીસની એક અત્યુત્તમ, સુંદર, જગી show-window (નિર્દર્શન-ગલાફ); જૂનીનું પ્રધાન કલાધામ; ને યુરોપની સરસમા સરસ બેવા લાયક સાત ધમારતો પૈકીની એક સુદર ધમારત. દરરોજ ૭૦૦૦ જેટલા ગયાનિક અને વિદેશી સહેલાણી-ઓ તેની મુલાકાત લે છે; અને કેવળ ઉપરહલ્લુ જે કાઈ ઓછુઆધુ જોઈ શકાય તે પરથી પણ 'મ્યુઝિયમ તે આનું નામ' એવો આનંદદાયક કાદવા વિના પાછા વળતા નથી. ફક્ત ૧૪ સેન્ટના નજીવા દરે, લુપ્તના લેગ



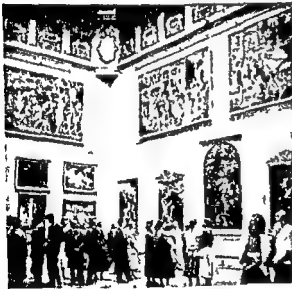
લુપ્તમા છેક પ્રાગૈતિહાસિક કાળથી (૭૫૨) તે આધુનિક મોંડર્ન શૈલી સુધીનાં સિલસિલાબદ્ધ ચિત્રો છે, (નીચે) આખા લુપ્તમા બીજા નંજરે સર્વોત્તમ ગણાતુ વાન મોપનું મોંડર્ન શૈલીનું ચિત્ર 'એવસનું દેવળ' પ્રાગૈતિહાસિક અને મોંડર્ન એ બને શૈલીઓની ચિત્રણમા રહેલી ભિન્ન બિંધતા નોપપાત્ર છે.



પેટાગમા પ્રવેશ્યા બાદ તેનો અમાપ ખમનો નિદાળવા કલાક્રેના કલાક બદકે દિસ્સોના દિવસે ચાલના જશે તો ચે કરશે ચાક લાગવાનો નથી, એમ બાણુને, પ્રવાસી-ઓ ડહાપણ વાપરી, એ 'સોદામણી ભુલભુવામણી'મા પ્રવેશવા પહેલાં જ નદી પર આવેલા પુવની પેલે પારના



(૬૫૨) વાન જોધનુ એ પ્રખ્યાત ચિત્ર ગ્ચા છે તે દર્શાવતો હુમનો ઝોરડો, જેમા ડાબી બાજુ એ કલાકારે સ્વદસ્તે દોરેલી પોતાની તસ્વીર દેખાય છે, ને એટલી જ ખ્યાલ છે. (નીચે) હુમનો 'કંઈક કારે' નામનો ઇટાલિયન ચિત્રકૃતિઓનો ઝોરડો, જેમા ઈ. ૧૮૧૦મા સપ્રાઈ નેપોલિયનનું શાહજાદી મેરી લુઈ સાથે લગ્ન થયું હતું



ઉપાધારગૃહમા નારતોપાણી કરી લેવાનું ચૂકતા નથી. ત્રસુ મજલા ધરાવતા હુવમા એક નહિ પણ એકા સાથે ૭ મ્યુઝિયમો છે, જેમા બધી મળીને લગભગ પાંચ લાખ કલાકારીગીરીની વસ્તુઓ પડેલી છે. એ સર્વને ભેળવે વળતુ તે આપણી શક્તિ બહાર છે એમ સમજી ૧૫૦૦ રૂંક વાને ચાર ધ્વજ (વીસ રૂપિયા) ખીપ કરીને, એક કાકડા યુનક યા યુવતીને 'ગ્રાઉડ' તરીકે રોકી આપણા ભાગ્યમા નેટલું ભેવાનું હોય તેટલું ભેળવે વળતુ રહ્યું.

તેઓ ફ્રેન્ચ હોવા છતાં અંગ્રેજી છતાંથી બોલી બહુ છે. શરમા તો હુવના ત્રસુ મજલાઓમાં કેવો કેવો મૂલ્યાવન ખમનો ભરેલો છે તેનો સમગ્ર ખયાલ મેળવીએ.

પ્રથમ આપણે પહેલા મજલામાં દાખલ થઈએ. એ હંદલા મળની વિશાળતાનો ખયાલ આટલા જ ઉપરથી આવી શકતો કે એમા ૨૦૦૦ મોટા ખડ છે અને પ્રત્યેક ખંડ ચાર ચાર એરડા ધરાવે છે! એમા પ્રાચીન કાગની પ્રતિમાઓ, શિપ-કલા-કારીગરીની અમરખ વસ્તુઓ, રોમન નકલીકામ, મધ્યકાલીન તથા નવનિર્માણ-સમય (રેનેસા)નું શિલ્પકામ, પ્રગતન મિસરની કલાકારીગરીના નમૂનાઓ, દક્ષિણ-પશ્ચિમ એશિયા તથા પ્રાચીન કાર્થેજ શહેરની ઉમદા કલાકૃતિઓ તથા ૧૭મી ૨૦મી સદીની ફ્રેન્ચ પ્રતિમાઓ ને કલાસામગ્રી મંથગએવી છે.

ખીજા માળ પર તાજેતરમા એના મંત્રાદની મ્યના અને ગોલ્ડવણીમા ફેરફાર કરવામાં આવ્યો છે એમા બિદેશી કલાકારોનાં ચિત્રો વિવિધ કલાશૈલી (school) વાર ગોલ્ડવેલા છે. જન્મપ્રતિભા સમા શીઓનારોં દ વિંચી (ઇટાલિયન ૧૪૫૨-૧૫૧૬) કૃત 'વર્જિન ઓવ ધ રાફસ' અને 'મોના લિસા' વગેરે, મ્હાએવ (ઇટાલિયન ૧૪૮૩ ૧૫૨૦) કૃત 'બાવ્યાસા' અને 'મોના વિંથ ધ ઝવ' વગેરે, શ્વેરેમીઓ (ઇટાલિયન ૧૪૬૪ ૧૫૩૪)નું 'મેરેજ ઓવ સેન્ટ કૃથેરાઈન', વેલારકવેઝ (સ્પેનિશ ૧૫૯૬-૧૬૬૦), એવ ઝેકો (સ્પેનિશ ૧૫૪૪ ૧૬૧૪) મ્યુરિલો (સ્પેનિશ ૧૬૨૭-૧૬૮૨) તથા ગોયા (સ્પેનિશ ૧૭૮૬ ૧૮૨૮) જેવા મહારથીઓના કલારનો ઉપરાત 'નનનિર્માણ સમય' (રેનેસા)ની જન્મવિખ્યાત ચિત્ર કૃતિઓ અહીં વિરાળે છે

આ મજલામા ખાસ ભેવા લાયક તો મ્યુવિખ્યાત કલાકાર રેન્વા (સ્ય ૧૬૦૬-૧૬૬૦)ના મુનદા ને એકેકથી ચડિયાના ચિત્રો છે તદુપરાત મેરી ડી મેડીચી (ફ્રાન્સની રાજપ્રતિનિધિ રાણી ૧૫૭૩-૧૬૪૨)એ પોતાના લક્ષ-અખર્મના રાજમહેલમા મુજોબન અર્થે પ્રસિદ્ધ ફ્લેમિશ ચિત્રકાર ર્થેન્સ (૧૫૭૭-૧૬૪૦)ના અને તેના શિષ્યોના હસ્તે જે રી રાફકથાચિત્રો (allegorical ચિત્રો) બનાવડાવેલા, તેમાના ૧૮ ચિત્રો પણ તના પ્રેક્ષકાનું લક્ષ ખેંચતા ગોખૂ છે ઉપરાત, આ મજલામા અતિ બનોડર એવા



ઈંગ્રેજાનિર્મિત શીલીના કલાકાર કૉર્નેલ મૉનેટનુચિત્ર 'બગીચામાં' માટીના પાનો, શોભાયમાન રાચગચીલા, સુરોહિત ચિત્ર-ચવનિકા (screens), પડદા ને પિછપાઈઓ, સોનુ રૂપુ કાસ્ટુ પિત્તળ આદિ ધાતુઓની કલાકારીગરી, મીના કારી, ઝવેરાત તથા હાથીદાંતનું નકશીકામ આદિના સમૃદ્ધ મગ્ન છે વળી કૉરોટ (૧૭૯૬-૧૮૩૨) મિલેર (૧૮૧૪-૧૮૭૫) આદિ બ્રિટિશ તેમજ ફ્રેન્ચ નામાકિત કલાકારોની કૃતિઓ તથા ઐતિહાસિક ચિત્રોનાં પણ એક અલ્પવંદા વિભાગ જ આ માગ ઉપર છે.

નીજે માણે મોટે ભાગે ફ્રેન્ચ કલાકૃતિઓનો જ સમાવેશ થએલો છે એમાં ખાસ કરી પ્રસિદ્ધ ફ્રેન્ચ ચિત્રકારો મૉનેટ (૧૮૪૦-૧૯૨૬), રેાસ (૧૮૩૪-૧૯૧૭) અને સેઝ (૧૮૩૯-૧૯૦૬)ના ચિત્રો આધુનિક પ્રેક્ષકનું ખાસ લક્ષ્ય ખેંચે છે. વળી આ માળ પર 'પેવિલિયન ડી મારસન' નામક સોભનકલા (decorative art)થી ભરચક મ્યુઝિયમ, મ્યુઝિયમ કલાકૃતિઓથી ભરેલું 'મુસ્લિમ મ્યુઝિયમ', એક 'સાગર કલા સમૃદ્ધલય' (naval museum) ઉપરાંત દુર પૂર્વના મુબંદ્રની મનોહર સુનદી વસ્તુઓ તથા આલા દરજ્જાના નકશીકામનો મગ્ન પથ છે.

પ્રખ્યાત પ્રતિમાઓ અને ચિત્રાકૃતિઓ

આ તો જાણે હુમનું વિહંગાવલોકન થયું આ મહાન કલાધામનું સવિસ્તર સંપૂર્ણ વર્ણન કરવા માટે તો ચાર પાંચ ત્રણ પાંચ જોઈ પડે, એટલે આપણે તો માત્ર કેટલીક અત્યંતની નોંધપાત્ર કૃતિઓનો ઉલેખ કરીને જ હુમને 'જોનાનો' મતોપ માણી લઈશું.

હુમના ભાગે જ મંત્રે એવી દુનિયાભરની કેટલીક સર્વોદ્કૃષ્ટ પ્રતિમાઓ જોનાનો લહાવે હુમમાં અવશ્ય મળે એમાં મધ્યકાલીન ને નવ નિર્માણ કાળના મહાન છટાલિયન શિલ્પીઓ માર્કેલ એન્જેલો (૧૪૭૫-૧૫૬૪), બેનેવેન્યુટો સેલિની (૧૫૦૦-૧૫૭૧), ડેલા રોબીઆ (૧૩૯૯-૧૪૮૨), ડોનેટો (૧૩૮૬-૧૪૬૬) આદિની આરસ અને કાસામાં નિર્માણ કરેલી મોઘી તથા પ્રસિદ્ધ કૃતિઓ જોવા મળે છે તેમાં ય ખાસ કરીને મૂર્તિકારોમાં સર્વશ્રેષ્ઠ, સુવિખ્યાત અને અત્યંત એવા 'આગસ-ગ્વામી' (માસ્ટર ઓફ માર્ચિય) માર્કેલ એન્જેલોએ ઘડેલી નિઝમુખાકૃતિ દાખવતી પોતાની અધ પ્રતિમા (પરટ) એવી તો સપ્રમાણ અને આમેહન છે, એનું કલાસૌદર્ય, એના એકેએક ઉપાગમાં, એની એકેએક રેખામાં, એના પ્રયેક ભિન્નરૂપમાં અને ઉપસાટના ધાટીલા પથમાં એનું તો ઉદ્કૃષ્ટ આકર્ષણ છે કે એક વાગ એ શિલ્પકૃતિ પર નજર પડ્યા બાદ ત્યાંથી ખસી શકાતું નથી તેને કરી ફરી નિહાગવાનું મન થયા જ કરે છે એના ઉત્તર દીર્ઘની કેશ-શોભા, વિશાળ ભાવ પરની ચિંતન-જનિત રેખાઓ, મર્મ અકર્ષ્ય આત્મભાવને



અડધી ને જોશીલા આવેખનોમાં સચીન ભાતરચના લાવનાર ફ્રેન્ચ કલાકાર એન્ડ્રે રૉબીએરનું એકરંગી આવેખન



નિનારતા કરચુ નેત્રો, વૃદ્ધાવસ્થાનું ગીરવ વ્યવ્ત કરતી દાહી મૂઢની ભવ્યતા આદિ નિદાળતા આપણું દિલ હાવી જોડે છે. પગલુ આ શુદ્ધ આ સર્વાંગ મુદ્દ મૂર્તિની નાસિકા, સોનાની ઘાળીમા લોહાની મેખ જેમ, બેગેળ ને બદલત રમત વાત એમ છે કે એન્ડ્રેસો બ્યારે એની કુવાવસ્થામા સાનમાર્કો ખાતેના મેડીચીના બગીચામા પ્રતિમાકલાનું શિક્ષણ લેતો હતો ત્યારે એક વેળા દ્વર્ધ સહાધ્યાયી બેઠે ઝગડો થતા, તેણે બેરયા ફટકો લગાવી માર્કલનું નાક એડું તો લાગી નાખ્યું કે તે જિન્દગીભર કૂળકુ જ રહેવા પામ્યું, અને તેની જ્ઞાનિએ એના સમગ્ર ભાવિ જીવનને ઘાઈ દીધું.

લગમાના મોગ ભાગના ‘ગ્રાફાલીન’ (મિમિટિય) સમયના ચિત્રોમાના ધણા તો નેપોલિયને જીતેલા મુલકોની લૂટેલી મીરાસ છે. બ્રાહ્મીના ખરીદએલા કે સાટેથી લેવા એલા છે, જેમા ઇત્સલિન ચિત્રકાગ સાઈમન માર્ટિની

આઠ વર્ષની વયે નમાયા બનેલા કલાકાર રફાએલના ‘મોડોના’ (માનુમૂર્તિ મેરી)ના ચિત્રો જગવિખ્યાત બન્યા તેની પાછળ એની માનુષ્યમની ક્રમના હતી આ ચિત્ર એટલું ચાટહાર છે કે એલએકો લેવા સમયે કલાકારે વાહીમ માટે તેમાના બાળ ઈંચુની નકલ કરી હતી.

(૧૨૮૩ ૧૩૪૪)નું એક સાવ નાનકડું પણ મહા મૂલ્યવાન ચિત્ર ‘Christ carrying the Cross’ માન ૨૦૦ ફાંકની નજીવી કિંમતે ખરીદાયેલું!

સર્વધી સમૃદ્ધ અને તેજસ્વી ખંડ

હુનનો એક ખુલ્લિયાળો ખડ જે Seven Meter Room કહેવાય છે તે તો આખો પૂર્વકાલીન મહાન ઇત્સલિન ચિત્રકારની દૃતિએ થી સમૃદ્ધ હોઈ તેની તસુ પે તસુ જગત પ્રકાશ માન રજોથી ઝળાહવા થતી પ્રેક્ષકાની આખો આજ નાખે છે જે ખડમા અન્ય જગપ્રસિદ્ધ ચિત્રોની સાથે આપણને મહાન કલાત્વામી લીએ નાઈ દ વિચીની એકસામટી ફ કલાકૃતિએ, એવા જ કલાકારમી રફાએલના કડનન્ધ ચિત્રણે ને મહાસમર્થ રીસ્થાના સુદરમા સુદર ૧૭ ચિત્રો હાન, તે સ્થાનની રોશા સુદરતા અને સૌદર્ય તમ્બદિનું તો પૂછડું જ શું!

૮. ‘મોના લિસા’

માનવીના દિલોદિમાગને હેરાન કરી મૂકનાર જગતનું સૌથી નામીસુ ચિત્ર, માનવમનને ઘેઈ ભૂતાવળ પેઢે કળએ લઈ બેસનારી (hunting) તસ્વીર, તે ‘મોના લિસા’ એના માનવી, મોહક ને રહસ્યમન સ્મિતને અમર કરનાર જગવિખ્યાત કલાકાગ લીઓનાર્દો દ વિચી અદ્ભુત બુદ્ધિમત્તા ધગવતો ચિત્રકાર, શિ પી, ઇન્નેર, કવિ, શરીરશાસ્ત્રી તથા અનેક કલાકસમનો રવામી એવો સર્વતોલ્લ પ્રતિભાવાળો જળ્યનો કલાકાર ઈઈ ગયો કાઈ અકળ રિમત દાખવતું એનું આ અત્યાકર્ષક ચિત્ર ‘મોના લિસા’ ‘La Gioconda’ ના નામે પણ જાણીતું છે વિચીએ ફાન્સેસકો દેલ ગાયોર્કો-કડની પત્ની મોનાને ‘મોડલ (આર્દ્ય પ્રતિભા પાન) તરફી રાખીને પહેલા ૩૦×૩૧

ઈચ્છા કાષ્ટક પર એ જિતવેલું. પછી ફ્રેન્ચ સમ્રાટ ફ્રાન્સિસ પહેલાએ વિચીને ખાસ ફ્રાન્સ બોલાવી એની પાસે તેને કેનવાસ ઉપર ચિત્રાંકિત કરાવ્યું, અને ૪૦૦૦ સુવર્ણ-મુદ્રાથી ખરીદી લીધું. પ્રાઈ ક્રોયસ સમું ગૂઢ રિમત દાખવતું આ અદ્ભુત ચિત્ર આરંભથી જ પ્રેક્ષકની કંપનાને ઉત્તેજવતું, દિલને હરી લેતું, દિમાગને હેરાન કરતું અને કેટલાક નખળા મનના માણસો ઉપર તો વિપરીત અને વહેમી અસર કરતું થઈ ગયું. રાજ ફ્રાન્સિસે એને પોતાના ફ્રેન્ચેસીના મહેલના આનાગારમાં ટાંચ્યું, અને મહાન નેપોલિયને એને પોતાના તુઈલીઅર્સના રાજપાસાદના શયનખંડમાં રાખ્યું હતું. એ અનેક વાર યોગયું ને વર્ષો સુધી બેપતા રહ્યા બાદ પાણું આપમેળે પોતાની જગ્યા પર આવીને ઢાંચર થઈ ગયું; એની અનેક નકલો થઈ; અને ઘણા કલામંથાહેકએ 'એની મૂળ કૃતિ તો અમારી જ પાસે છે અને હવેમાં તો એની નકલ જ માત્ર છે,' એવા દાવે કર્યો છે. એ ચિત્રને લગતી વાત જરા વિસ્તારથી કહેતા એક અલગ લેખ (એ રિમતનો ભેદ) આ પુસ્તકમાં આપેલો છે. કૌતુકની વાત તો એ છે કે માનને હવેમાં બિરાબ્યાને ચાર સૈકાં થઈ ગયા છે તો પણ હજી ૫, આ વીસમી સદીમાં પણ માના લેલા કેટલા ય પ્રશસકો 'માના'ને અવારનવાં હવના સન્માને દપાલમાં પ્રેમપત્રો પણ પાડવે છે !

૧૬૧૧ના ઑગસ્ટના એક દિવસે, અરીસા બનાવવાનો ધંધો કરતા, પેશગિયા નામે એક ચાલાક છટાલિયને ક્રમ્ શિકિત્થી હવની લિસાને તક્કાવીને લાગીવૃદ્ધી એક મંદૂકના છૂપા તળિયામાં મંતાડી લઈ જઈ એ ચિત્ર ફ્રેન્ચિસના પ્રેમ મંથકારને વેચી માર્યું. પરંતુ લિસાને હવમાં આવ્યા વિના એન પડયું નહિ, એટલે થોડા સમય બાદ એ ચિત્ર ફરી ત્યાં પોતાને સ્થાને આવી ગયું. પણ લાડકડી લીસાના ભાગ્યમાં હજી ૫ કાર્થ ખમવાનું બાકી હતું તે, ૧૩મી ડિસેમ્બર ૧૬૫૬ના રોજ, ૪૨ની વયના એક બોલિવિન જૂગો ઉમગાગા વિલગાસે, લિસા પ્રત્યેના પ્રેમાવેશ (I)-થી, કે પછી એના ભેદી રિમતથી અકબીને ભાન બોઈને, એના પર પથ્થરનો ઘા કરીને લિસાની ક્રોમળ ક્રેણીને સાહેજ જોખમાવી દીધી ! અદૂરમાં પરુ આ મૃત્યવાન મોહક ચિત્રનો વીમો ઉતારાવી શકાયો નથી, કારણ કે એનું નક્કી મૂદા જ કગલી શકાય એમ નથી !

આ જ કારણે હવનો સમસ્ત ખખનો વીમો ઉતારાવ્યા વિનાનો જ છે !

અમુક દિલ્લજીત ચિત્રો

અખ્ય અને અકબ લિસાને એના ગૂઢ રિમતના સાથમાં છોડી દઈને હવનો પ્રવાસી હવે એ તેજસ્વી ચિત્રખડી કાર્થક ઓછા ઉજ્જવલ ખંડમાં આવે છે. એમાં વેનીશીઅન કલાકાર Veronese (૧૫૨૮-૧૫૮૮)નું ધાર્મિક ચિત્ર 'The Marriage at Cana', વેનીશીઅન કલાકાર Tintoretto (૧૫૧૮-૧૫૬૪), ફ્લોરેન્સીઅન કલાકાર Botticelli-મોતીચેલી (૧૪૪૫-૧૫૧૦), સ્પેનિશ કલાકાર El Greco-એલ ગ્રેકો (૧૫૪૪-૧૬૧૪), ફ્લોરેન્સીઅન કલાકાર Fra Filippo Lippi (૧૪૦૬-૧૪૬૯), છટાલિયન કલાકાર Cosimo Tura (૧૪૩૦-૧૪૮૫) તથા Mantegna (૧૪૩૧-૧૫૦૬) આદિની મનહર કલાકૃતિઓ જોતાં એનાં નેત્રો ચકિત થઈ જાય છે. તેમાં ૫ ખાસ કરીને ફ્રાંસિએ તુરાનાં 'Saint Antoine of Padoue'માં મંત ઍન્ટનીની ભાવવાહી, ભક્તિભાવ-દર્શી મુખાકૃતિની સચોટતા, ને માનેતાના 'Saint Sebastiaan'ના વેદના દાખવતા કરણ-દિવ્ય મુખ-ભાવ તો પ્રેક્ષકના હૃદયને વિગળાવે એવાં ગણાય છે. ત્યાંથી આગળ જતા અન્ય નાના ખંડો આવે છે, જેમાં કલાકાર હાલબેઈનનું જન્મચિત્ર 'Erasmus' અને રોઝર વૉન દરવેઈનનું 'Annunciation' આદિ મૂલ્યવાન કલાકૃતિઓ છે.

હવની પુનર્રચના

હવની ગોઠવણમાં તેના અધિકારીઓએ બે મુખ્ય ખામતો વિષે ખાસ કાળજી ગમી છે : એક તો ચિત્રોની 'અંખ્યા' નહિ પણ તેની 'સરસતા'થી ખડને શોભાયમાન બનાવવો; ને બીજી, જોવાના ચિત્રને એવી રીતે ગોઠવવા કે જેથી પ્રેક્ષકની તન્મયતા ઉપર ભાર ન આવવા પામે. આ આશયને લક્ષમાં રાખીને ઈ. ૧૬૩૨માં હવના મંથલાવયની પુનર્રચના કરવામાં આવી, અને બીજા વિશ્વયુદ્ધ દરમિયાન સાંપડેલી તકનો લાભ લઈને હવના એક લેખના ભીડભીડ ગખાએવા વસ્તુમયને વિશાલિન-પૂર્ણ કલામંદિરમાં ફેરવી દેવાયો. દાખલા તરીકે રેખાનાં



૭૫૨: છેક તેરમી ચોદમી સરીના પ્રાચીન ચિત્રોમા ખૂબ ખ્યાતિ પામેલું કલાકાર સાઈમન માર્તિનીનું આ ચિત્ર 'કોસ દિપાડી વધરવાને જતો ઇસુ' માત્ર ૨૧૧૫૧૦ ઈસવી માપનું જ છે, પણ એ ટચુકડા ચિત્રમા અનેક ધત્રોવાળો આવો વિષયકલ્પ, તેમના હાંમલ મુખભાવ સાથે, સપ્રમાણ સચોજન અને એરહાર સૌલીમા કલાકારે એત્રયો છે. (જમણી બાલુ) એકવર્ત માનેતનું વિખ્યાત ચોરહાર ચિત્ર 'બસીવાળો' સપાઠ તેજદેવી રંગોમા પાત્ર ઉકાવવાની કળાનો નમૂનો ગણાય છે.

૨૮ ચિત્રોમાંથી કેવળ ૧૪ જેટલાં જ ચુનંદાં ચિત્રો જોવા માટે રખાયાં અને બાકીના મેભાળપૂર્વક જોયે મૂકી દેવાયાં છે. આ રીતે લુદ્ધ પહેલાંના ૩૦૦૦માંથી માત્ર ૧૫૦૦થી થોડાક જ વધુ જોવા અર્થે રખાયાં છે. ચિત્રોની આ ચૂટણીમાં બધી જ કાંઈ 'મહાન કલા કૃતિઓ' નથી. દાખવા તરીકે રંગે-સની કેટલીક અતિ માસલ નગ્નકૃતિઓ તથા કોઈકાંટની નાટકીય કૃતિઓ પ્રેક્ષકોને અપ્રગમતો ઉકળાટ આપે, છતાં એ અને એવાં અનેક ચિત્રો લુવ્રની દીવાલે લટકે છે, કેમકે ચિત્રકળાના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ એમનું દસ્તાવેજી મૂલ્ય છે, ને લુવ્રના 'કયુરેટર્સ'એ તેમને (એ-ન-એ-તો-યે) પ્રેક્ષણીય લેખ્યાં છે.

વળી લુવ્રના કયુરેટર્સ એને સવિશેષ મહત્વપૂર્ણ તથા પ્રગતિમાન રાખવા પણ આતુર છતાં એ દિશામા તેઓ સદા ધીર ગલીર અને સાવચેત રહે છે એંગલોસમી સદીના છેલ્લા દાયકાઓમા બ્યારે નવા જાભરી નીકળેલા ફ્રેન્ચ 'ઈમ્પ્રેશનિસ્ટ' ચિત્રકારો પોતાની અભિનય ને ઉમદા કૃતિઓને લુવ્રમાં સ્થાન અપાવવા તવપાપડ થઈ રહ્યા હતા ત્યારે લુવ્રના અધિકારીઓ તે પ્રત્યે સાવચેત ઉદાસીનતા ધારણ કરી બેધ હવા, અને વિદેશી ચિત્ર પરીક્ષકો થોડાક ફાકતા નજીય દાયે બ્યારે તેની ખરીદી માટે પડાપડી કરી રહ્યા હતા ત્યારે ૧૮૯૪મા ૬૦ ઈમ્પ્રેશનિસ્ટ ચિત્રો લુવ્રને કેવળ બેટ તરીકે અપાયા, તેમા-

ધી કપુરેરોએ માત્ર ૪૦ ચિત્રો આનાકાનીએ એટલે કે કન્ઝને સ્વીકારેલાં.

પરંતુ હવે એ આગલો અબાવ રહ્યો નથી. હવે તો ત્યાં મેનેટની નજ 'ઓલિમ્પિયા' અને દેઆસની 'એપ્સિન્ય ફિક્સ' જેવી કૃતિઓ જોવા મળે છે. છેલ્લાં બે વિશ્વયુદ્ધ બાદ આપાં ૩૦૦ જેટલાં ચિત્રોનો બારે મોટા મંચદ (ફ્રેન્ચ જનતાના મધ્યમ વર્ગ તરફથી ભેટ મળેલો), લુવ્રની અતગદ્ગદાં આવેલા 'Jen de Paup-mat'ના મ્યુઝિયમમાં અતિ આતુર ભાવે લોકો લુએ છે. અને આજે હ્યુબિઝમ, કપુચરિઝમ, એક્સપ્રેશનિઝમ, એમ્પ્રેક્શનિઝમ આદિ અવનવાં 'ઈઝમે'ની શૈલીઓ દાખવાનાં, રેન્વા, માને, સેઝાં, સીસલી, પિઝારો વગેરેનાં સંખ્યાબંધ ચિત્રો ઊલટથી જોવાય છે. જોકે ચિત્રગત્યમાં અત્યારે વિખ્યાત બની રહેલા કલાકાર પિકાસો Picasso (મળે ર્દનિશ-પછીથી ફ્રેન્ચ, જન્મ ૧૮૮૧)નું એક પણ ચિત્ર લુવ્રમાં જોવા મળતું નથી, કેમકે એની અસિનવ ને ચિત્રવિચિત્ર શૈલીના મંખ્યાબંધ નમૂના પારીસના મોડર્નઆર્ટ મ્યુઝિયમમાં ખાસ અલગ પ્રકારે ગોઠવેલા છે.

લુવ્રનો એક બીજો જોવાલાયક ખંડ તે તેની 'ગ્રીક મેલેરી', જેમાં ગ્રીક અને રોમન પ્રતિમાકલાના સર્વોન્નુષ્ઠ નમૂના ખૂબ સુરચિપૂર્વક ગોઠવાયેલા છે. પ્રેક્ષકોની નજર આગળ અહીં ભણે આરસનું એક સ્વર્ગ ખડું થએલું લાગે. એ સ્વર્ગની સૌરભ ને રસધારાનું આકંઠ પાન કરતો મુલાગી પ્રેક્ષક મસ્ત એટલો જ મદાત ધર્ધ જાય છે, કે આ પ્રાચીન શિલ્પકલાઓએ શા અદ્ભુત આબેહુબ-કોશલથી અહીં આરસના ભીતરમાં ગરતું ને બાલિષ્ઠ પોરપ તથા લલિત રમણીઓનું આદ્ય ઉભાઈ છે! મોટા ભાગે આ બધી મૂળ ગ્રીક મૂર્તિઓની રોમન નકલો જ છે.

અહીંની સંખ્યાબંધ મનોહર શિલ્પમૂર્તિઓમાં Prexiteલની મુખસિદ્ધ 'Venus of Cmdus'ની સર્વાંગ સુરેખ સુગ્રેજ પ્રતિમા જોવા મળે છે. કહેવાય છે કે પ્રેક્ષીટેલેએ પોતાની ખૂબસૂરત પ્રેયસી Phryneને પ્રતિમાપાન (મોટેલ) તરીકે રાખી આ જોનમૂન કલા-રત્ન ધોડેલું. ક્ષર્ધન, ઈ. સ.ની ચોથી સદીમાં એક અતિ



વત્સીરાણેખનના એક સમર્થ સ્વામી રક્ષાએકે કરેલી પોતાના મિત્ર ને વિખ્યાત ઈટાલીઅન ગ્રાસ્ટી 'બાદ્યાસાર'ની જનતાખી વત્સીર.

મુંદર ગ્રીક ગણિકા ધર્ધ ગર્ધ. એ એટલી તો શ્રીમંત હતી કે એણે પોતાને ખર્ચે, ઈ. સ. પૂર્વે ૨૫૦૦ વર્ષ પહેલાંના નાઈલ નદીને બંને કાંઠે આવેલા પુરાતન મિસરના મહાન મુખસિદ્ધ નગર થીઝની લગ્ન દીવાલોને ફરીથી બધાવી હતી. એના અદ્ભુત અને અનુપમ સૌન્દર્ય વિશે એક હકીકત બાણીતી છે કે દેવનિન્દાના ગબીર આક્ષેપમાંથી છેવટે એના વણીલે ભરઅદાલતમાં, પંચ સમક્ષ એની દેવકન્યા સખી દેહલનાને દેખાવડાવી, યુક્તિ-પુરસ્સના વકતૃત્વથી એની નિર્દોષતાને સાબિત કરી, એને આક્ષતમાથી ઉગારી હતી. આખ, વીનસ ઑવ સ્નાઈડસ-ની એ પ્રતિમા માટે જગત આખું, રપરપના અમાર સખી ક્ષર્ધનને જ આભારી રહેશે. એશિયા માઈનરની દક્ષિણે આવેલા સ્નાઈડસના ટાપુ ઉપર સોઈર્ધદેવી વીનસની પૂજા થતી તે પરથી આ મૂર્તિને 'Cnidian Venus' નામ મળેલું છે. પૂજા અર્થે મદિરના પવિત્ર કુડમાં સ્નાન કરવા માટે અંગવચ્ચને કાઢી તેને બાણુના સંગ



તરવીરાલેખનના બીજા એક સમર્થ રવામી હાન્સ હોલબેઈન ફ્રાંક 'નિકોલસ કાલ્ચર', ઇંગ્લંડના રાજા આઠમા હેન્રીને વિદ્વાન ભયાતિપી હતો. તેના હાથમાં, ટેબલ પર તથા પાછળની ભીંત અને ગોખલામાંના ભયાતિપના સાધનો ઉપરાંત સજીવ માલિહીયતાને લીધે આ ચિત્ર, એ જ કલાકારની જાતજિવાત તરવીર 'ઈરાસ્મસ'ની બરોબરી ગણાય છે.

ઉપર કાળા હસ્તથી તે મૂકે છે, એવી આ પ્રતિમા છે. ઈ. પૂર્વે ૩૫૦માં એ ધર્મધર્મ હોવાનું કહેવાય છે.

એવી જ આકર્ષક અને મોહક, લુત્તના આ આરસ-સ્વર્ણના શ્રેષ્ઠ આભૂષણ સમી બીજી પ્રતિમા તે સુવિખ્યાત વીનસ દ મિલો. આ વીનસની પ્રતિકૃતિએ તો ઘણા કલાધામોમાં જોવા મળે છે, પણ એની મૂળ પ્રતિમાને લુત્તમાં જોવી એ માત્ર સદ્ભાગ્ય જ નથી, કેવળ સુખ જ નથી, પણ જીવનનો એ કોઈ અનેરો લઠાવો છે. 'ગ્રીક ગેલેરી'ની એક લાખી સાકડી પર સાળને છેડે, ઘેરા લાવ રમીની ભીંતની પથ્થાદ્ભૂમાં, પોતાની અનેકવિધ મોહકતાને વ્યક્ત કરતી આ ધવલ-ઉજ્જવલ અદ્ભુત ગૌર પ્રતિમા પ્રેક્ષકોનાં નેત્રો ઉપર કોઈ અજળ મધુર પ્રદાર પેડે નજરે પડે છે. પરસાળમાં પ્રવેશતાં દ્રુથી જ, કોઈ બાદકની ગોળા જેવી તેની ચોટ નજરે પડતાં જ

લાગે છે, ને એની માદક અસર શરૂ થાય છે, અને જેમ જેમ એની નજદીક પહોંચતા જઈએ તેમ એ માદકતા હૃદયને મંપૂર્ણપણે આવરી લેતી આપણને દિઘ્મૂઢ બનાવી મૂકે છે. આ પ્રતિમાને ચોમેર ગોળ ફરતી એક જોવી બેસણી પર ગોઠવવામાં આવી છે કે જેથી પ્રેક્ષકો, ન્યાં જોવા હોય ત્યાંથી જ એ સૌંદર્યદેવીનું કમર: સર્વોગ દર્શન સુખેથી કરી શકે. મીલોની આ વીનસનો સર્જક પ્રતિમાકાર દ્વાણ હરો તે અઘાપિ જણાઈ નથી. ઈ. ૧૮૨૦માં કોઈ ખેડૂતે જમીન ખેડતાં એ જમીનમાંથી નીકળી આવેલી. તુર્કિસ્તાન ખાતેના ફ્રેન્ચ એલચીએ ચાલાકીથી એને ટાપ કરીને ફ્રેન્ચ નૃપતિ લુઈ અઠારમાને પહોંચાડી દીધી. આ મૂર્તિ જગતનું મહામુલું કલારત્ન છે. ઉજ્જવલ આરસમાં ઊપસી આવતાં એનાં મુરેખ, મુડોળ, મુખદ મસિસ અજ-ઉપાંગ જાણે આપણી સમક્ષ સજીવ હિલચાલ કરી રહ્યાં ન હોય એવા ભાસ થાય છે. એના વિષે વિગતવાર હકીકત આગળના લેખમાં આવી ગઈ.

મિલોની સખી સમી ગણાતી—મિલોના નેટલી જ જગતપ્રિયતા પામેલી લુત્તની અન્ય પ્રતિમા તે 'Victory of Samothrace' છે. (સંમોથ્રેસ એ ઇજીપ્તનું સમુદ્રમાં કાઢેલ સ્તંભી ખાડીથી ઉત્તર-પશ્ચિમે આવેલો ઉજ્જક ટાપુ છે.) લુત્તની મધ્યસ્થ જન્ય સીડીને મથાળે, ખડક જેવા આકારના એક સ્તંભ ઉપર ઊભેલી આ ઉમદા આરસ-પ્રતિમા તુરત જ પ્રેક્ષકોનું લક્ષ્યબિન્દુ બની રહે છે. સંમોથ્રેસના કોઈ એક વિજયના સ્મારક તરીકે રચાયેલી આ પ્રતિમાને હાથ નથી, પગ તો તેને સ્થાને પથરાયેલી બે મોટી પાંખો મૂર્તિનું ખાસ આભૂષણ બની પ્રેક્ષકોને આકર્ષે છે. આ ખડિન છતાં ખૂબસૂરત પ્રતિમાનાં ડરત અને શીર્ષ કમલાએ યોવાયાં અગર નાથ પાગ્યાં હોવા છતાં ગૌરવશાળી સૌંદર્યનો આ નમૂનો ૨૦૦૦વર્ષ પહેલાની સિલ્કકલાની પ્રતીતિ કરાવતો ખચિત જ લુત્તની એક મહાન શાલા સમો છે. એને બે શીર્ષ ને હાથ હોત તો તો એ કેતુ જે કામણ કરી શકી હોત !

લુત્તમાં એવાં પણ અનેક વિખ્યાત લેખાતાં ચિત્રો છે જે એક સમયે લુત્તનું ખાસ ગજબનાક આકર્ષણ કહેવાનાં, અને જેમને હવેના વિવેચકો 'ચોરટ કાંઈ પિગ-ચર્સ' જેવાં મામૂલી અને દમ વિનાનાં ગણી કાઢે છે. રક્ષા-

એક જેવા નામાંકિત કલાકારની પીછીમાંથી પ્રકટેથી શાંત, સૌમ્ય, મીઠી 'એડોના' (માતા મેરી)નાં હુવમાંનાં અનેક રૂપાલેખન પ્રત્યે હવે આગળનાં જેવાં રાગ અને ઉત્સાહ રહેલાં જણાતાં નથી. એનું એક કારણ એ પણ ગણાય છે કે એ પ્રશંસનીય કૃતિઓને પોસ્ટ કાંડ પર જાપી ગયું ચાર પેન્સ (આના)ના નજીવા દામે સર્વસુલભ કરવાને લીધે એ સામાન્ય સાધારણ જેવી લેખાતી થઈ ગઈ.

હુવનું 'બીઝ નંબરનું સૌથી લોકપ્રિય લેખાતું' ચિત્ર તે વિન્સેન્ટ વૉન ગૉખ (ક્રમ: ૧૮૫૩-૧૮૯૦)નું 'Country Church of Auvers' છે. એના પડખામાં જ એના સુપ્રસિદ્ધ સર્જક વાન ગૉખની પોતાની તસવીર પણ દોઝેલી છે, ગૉખની આ કલાકૃતિની ગણના હુવના જ નહિ પણ જગતના એક સર્વોત્તમ અને સર્વપ્રિય ચિત્ર લેખે થાય છે.

'The Salon Carre' નામનો એક ખીન્ને ખંડ પણ જેવા લાયક છે. જરા ઊતરતી કક્ષાની ગણાતી પણ બાણીતા ઇટાલિયન કલાકારોની કૃતિઓથી આ આખો ખંડ વિવિધ રંગની લાવણ્યલીલાથી દીપી ઊઠ્યો છે. આ જ ખંડમાં મહાન નેપોલિયનની લઘુવિધિ સને ૧૮૧૦માં આસ્ટ્રીઅન રાજકુવરી મેરી લઈ સાથે થઈ હતી.

કયુરેટરો

હુવનો તમામ વહીવટ એ મોટા વિભાગો દ્વારા ફ્રાન્સના કેળવણીખાતા હસ્તક ચાલે છે. પ્રત્યેક વિભાગનો મુખ્ય અધિકારી તે આ મ્યુઝિયમનો એકેડેમિક કયુરેટર (પાલક-ન્યાયક) પણ હોય છે. જગતના આ સૌથી ગૌરવને સર્વશ્રેષ્ઠ સંગ્રહાલયના કયુરેટરોના માસિક પગાર (એમની પદવી અને એમની અતિ શ્રમસાધ્ય કાર્યવાહી જોતાં) ૨૫૦ પાઉન્ડનો સાવ નજીવો કહેવાય. ઘણી ચે વાર એમને પોતાના મંત્રોનું કાર્ય પણ ભતે જ જાળવવું પડે છે. તદુપરાંત આ કયુરેટરોને વારંવાર પોતાની 'કામગીરી' છોડીને મધ્ય પૂર્વના કોઈ પુરાણા મહાલયના ખંડિતરનું અથવા તો ઇજીપ્તનું ટાણ ઉપરની કોઈ શ્રીક પ્રતિમાને લગતું સંશોધન કરવા દૂર દેશાવર ઊપડી જવું પડે છે. સાથેસાથ વળી એમને નિયમિતપણે પારીસના પુરાતન વસ્તુસંગ્રહોની મુલાકાતો લઈ તેમાં વેચાવા



નેપોલિયનની આ તરફીર કલાકાર ડેવિડે એક મહાચિત્ર માટે સ્કેચ રૂપે કરેલો. દુનિયાભરમાં આ એકમાત્ર જ એવું ચિત્ર છે કે જેને માટે નેપોલિયને ભતેજસીનેત્રણવાર 'સિટિઝ' આપેલી.

આવતી બીજીની તકેદારી રાખવાનું, તેમજ શહેરના આસપાસી પાસે, કોક વિરલ, બહુમૂલ્ય જૂનીનની નાદર વસ્તુ હોવાની બાજુ થતાં તેને સંપર્ક સાધી, થોડા લાગે તો તેની ખરીદીનો ક્યાલો પાર પાડવાની જંગમમાં પણ ઊતરવું પડે છે. પરતુ પોતે, પુરાણી વસ્તુઓના ખર્ચાત પરીક્ષક તથા કલાસુત્ર અધિકારી હોઈ આવી જંગમ પણ તેમને મીઠી થઈ પડે છે.

'મહદગાર મિત્રો'

હુવ-સ્લાયક કલાકૃતિઓ બ્યાંથી પણ સાંપડે ત્યાંથી ખરીદવા માટે પૂરનાં અને પુષ્કળ નાણાંનો પ્રબંધ તો થયો જ ઘટે. હુવની પોતાની આર્થિક પૂંજ તો અત્ય ઘોઈ, બહેર જનતાને તેમાં પોતાનો સાથ આપવો રહે છે. હુવની શોખા ને સંગીનતા ચેત્તજોશન વધારવા રહેવા વિના તો એ લખું અને નીરસ થતું જાય. ફ્રાન્સની કલાપ્રિય જનતા આ બાજુ છે, એટલે હુવ પ્રત્યે નાણાંની



જમણી બાળક કમ કાર ગુરિલો
કૃત બિયર બાથ', અને (ડાની
બાળક) બીજા એક નામી તરની
રકાર ક્રાન્સ બ્રાન્સ કૃત દેકાર્ટે
(ટેસ્કાર્સ)ની તસવીર

તેમજ કનાડૂતિઓની ભેં રૂપે સહાયનો પ્રવાહ સતત
વહેતો જ રહે છે પણ તે ઉપર ત 'નુનના મદદગાર
મિત્રો નામક એક મહત્ત્વ યોજવામાં આ પુ છે એના
સમયપદ મારેતુ વાર્ષિક લવાજમ માત્ર બે કોલર રાખ્યું છે
આ મહત્ત્વના સમયે પોતે યાદે ત્યારે લુનમાં મહત્ત્વ દાખવ
ધર્મ શંકે છે લુન પ્રેમી આ સંખ્યોની ૨૫,૦૦૦ જેટની
મખ્યા તો જાણે જોઈ જ સમજાત છે' તદુપગત
શ્રીમત શૌખીનો આ મહાન પ્રયત્નવાન પોતાના તરફથી
કાંઈ ને કાંઈ કયા અનુચિત ભેં કરતા જ નહે છે

દાખલા તરીકે ૧૯૫૫ના ડિસેમ્બરમાં એક ધનાઢ્ય ગ્રીક
વડાણ માલિક એવરેસ નીઆન્કાને અદ્ભુત કારીગરીથી
મડિન પોતાનો મૂલ્યાંકન રીપ કલા પ્રયત્ન (ચારીગમની
કારીગરી) લઈને એનાયત કરેલો ઈ ૧૯૫૪માં કુબેર
લકારી મેક્સિકન કારલોસ ડા બેરટેરુઈએ પોતાનો આખો
બેમૂન ચિત્રમય અર્પણ કરી દીધો હતો 'પાગીસના
ફાસ્ટિયાઈડ્સ' કહેવાય એવા ગર્ભશ્રીમતોએ લાખોની
કિંમતના પોતાના નાના મોટા દરદારીના, જરૂરગત,
તેમજ અનરકમ (Engraving)ની ઉમદા કલા



નારીદેહનુ સૌદ્ય આલેખવામાં
નિપુણ કલાકારો પૈકીના એક
ફાસ્તવા બોરીરનુ ચિત્ર 'સ્નાન
ન્તે ડાયાના (વનદેવી)'

વિટરી ઓવ સેમે ગ્રેસ' કોઈ વિજયના સ્મારક તરીકે ત્ય એલી આ પ્રતિમા ખડિત છતા ગૌરવશાળી સૌદર્યનો ૨૦૦૦ વર્ષ પહેલાની શિલ્પકળાનો એક ઉમદા નમૂનો છે વિરતરેલી પાખા અને વચ્ચની ત્રીઝી ઓ લેતા અહીં હવા અદર્ય દોવા છતા તેની ડાઙરી અનુભવાય છે

મૂર્તિકારોમા સર્વશ્રેષ્ઠ સુવિખ્યાત અને અનોક એવા આરસરવામી માઈકલ એન્જેલોએ ઘડેલી પોતાની જ અર્ધપ્રતિમા એના ઉત્તર શીર્ષની કેશશોભા, વિશાળ બાલ પરની ચિત્તનજનિત રેખાઓ, કોઈ અકલ્પ્ય આતરભાવને નિતાસ્તા કઠણ નેત્રો, જુદા વરંધ નુ ગૌરવ વ્યક્ત કરતી હાડી મૂઢની ભવ્યતા આદિ નિહાળતા આપણુ દિલ હલી એકે છે આ બધામા માત્ર એની નાસિકા સદેજ બેડેળ લાગે છે પણ તેની પાછળ એક કઠણ પ્રસન્ન વણાએધો છે. વિદ્યાર્થી અવરપામા એક સહાધ્યાયી સાથે પ્રવેશ થતા તેણે તેનુ નાક એવુ તો ભાગી નાખ્યુ કે તે જિંદગીભર કુખર્તુ જ રહેવા પારંધુ અને એની ગ્લાનિએ એના સમગ્ર ભાવિ જીવનને છાઈ દીધું માઇકલની આ પ્રતિમા નીચે તેની પોતાની સહી પણ છે એ ચે એક વિશિષ્ટતા છે



ફ્રનિઓ લાંબે ચ લે ધરેલી, છતા કનાખૂખ્યુ લગ તે સદા પોતાનામા વધુ ને વધુ કનાવરનુએ સમાનના જેટની વચ્ચા ફાગલ પાડતુ / રહેલુ છે

હવે પોતાના મૂલ્યના અજાનની મલાગ જેમ એ માતા પોતાના પ્રિય બાળોની ફાગલ નાખે તે રીતે મળતુ જ રહે છે એના પ્રતેક ચિત્રને પોતાના આરોગ્યનુ ખાનરીપત મેળવવા માટે ત્યાની પ્રત્યેયશાળા (લેબોરેટરી)મા વખતેવખત ડાઙરી આપની જ રહે છે ચિત્રા ઉપક્રમ અન્ય પ્વા વરુએલી ચિત્રિ સા પચ જરૂર પડય થતી રહે છે ઈ સ ૧૯૩૦મા આજ



માઈકલ એન્જેલો

ન્ટિનાના બે શુશુ-આહક ધનિક તરફથી લુવનાં ખીમાર પડી જતાં ચિત્રોની સારવાર અર્થે આ પ્રયોગશાળામાં સૌથી પહેલું 'એક્સ-રે' ચંદ્ર પથુ ગોડવાયું છે. એક્સ-રેની તપાસ બાદ જરૂર જણાયે ચિત્રને સાબું કરવા માટે કડક શસ્ત્રોપચારનો અમલ પથુ થાય છે: ચિત્ર પાછળના સરોવાં કેનવાસને રથાને નવું ચોડાય છે ને જરૂર લાગે ત્યાં ચિત્રની રચાવટનું સમારકામ થાય છે.

લુવના પ્રવાસી! આટલું જોવા-અવલોકવા બાદ જો તું થાક્યો ન હોય તો, અને ખાનપાન-પ્રિય લહેરી ફ્રેન્ચ પ્રજા કહે છે તેમ તને પથુ જો લાગતું હોય કે 'જેટલું જોવા તેટલી રુચિ વધે' તો, તું મ્યુઝિયમના ત્રીજા માળ ઉપર આવેલા બે નાનકડા ખંડ પથુ જોઈ લેજો. અહીં ૧૭-૧૮મી સદીના ખુશમિતજી, વિલાસી ચિત્રકારો દાઈપોલો અને કેનાલેટોથી લઈને લોરેન્સ, રેખર્ન ને વોટયુ લગીના કલાકારોનાં હળવી શૈલીનાં સુરેખ સુંદર લયબદ્ધ ચિત્રો જોવા મળશે. એમાં વોટયુનું પ્રખ્યાત ચિત્ર 'The Embarkation for Cythera' અને J. L. Davidનું મુપ્રસિદ્ધ 'Madame Recamier' ખાસખાસ જોવા જેવાં છે. એની જોડાજોડ આવેલા એક એકાંત ખંડમાં લીઝોનાર્દો, માઈકેલ ઍન્જેલો અને રેખર્નાં જોવા કલા-સ્થામીઓની કલમમાંથી વહેલાં પથુ સાવ પીળાપથક અને જર્જરિત થયેલા કાગળો પરનાં આલેખનો રાખવામાં આવ્યાં છે. આ ચિત્રોને સ્પર્શવાની કડક મનાઈ છે. ત્યાં પ્રેક્ષકની પાછળ ચોક્કાદાર જીએલો જ હોય છે. પ્રવેશવા માટે ખાસ પરવાનગી માગવી પડે છે. આવાં જૂનાં ખપખપ થઈ ગયેલાં ૭૫,૦૦૦ રેખાચિત્રો આ ખૂલે

પરેલા ખંડમાં કાળજીપૂર્વક સંધરાયેલાં છે.

હજીય કાંઈ વિશેષ જોવા-જાણવાની કમ્પા બાકી રહી હોય તો, આલ પ્રવાસી, લુવના ભૂગર્ભના એવા એક ખંડમાં જઈએ કે જ્યાં એશિયાના ભવ્ય વિરાટ મહેલો અને તેનાં ભવ્યતર ખંડિયેરોની નાના કદની તસ્વીરો તથા પ્રતિકૃતિઓ જોવા મળશે. વળી અહીં ઈ. પૂર્વે ૨૧૩૦ની આસપાસ થઈ ગયેલા એક સુમેરિયન રાજવીની, પથ્થરમાં કાનરાયેલી, આસનારૂઢ ગભીર પ્રતિમાકૃતિ, તેમજ પૂર્વના કોઈ આંત પુરાતન દેવાલયના મુખ્ય દાર પર દારપાલ બનેલી બે ભવ્ય ર સિંહાકૃતિઓ, ઈરાની શાહાનશાહ આર્ટાઝર્ક્સીઝના રંગમંડપ પાસેથી ક્વાયતી કૂચ કરી જતા મુગ્ધાદાર દલીવાળા ધનુષ્યધારી પ્રયકકાય સૈનિકો, અને ઈબીલોનના બાદશાહ હામુરાબીની વિચાર-વંત ઉદાસીન મૂર્તિ આદિનાં દર્શન થવા પામશે.

પ્રવાસી! હવે તું ખરે જ થાક્યો હોઈશ; પરંતુ લુવથી પીક ફેરવે તે પહેલાં એક ઓજ જોવી ન ચૂકતો. લુવની કોઈ પથુ આગળપડતી બારીમાંથી નાઝ અને નઝાકતથી શાંત વહી જતી સુંદર સરિતા 'સીન'ને ફરી એક વાર નિહાળજો. કોઈ રૂપાળા હંસીની પાંખોને શરમાવે એવી રહિયાળી હોડીઓ તથા કીડાનોકાઓને એનાં પ્રશાંત પાણી પર સરતી જોઈ લેજો. નદી પર પથગયેલા અનેક પુલો પરથી ઝડપબંધ આલી જતી રાહદારીઓની કતાર પથુ જોજો, ને સરિતાને બંને કાંઠે, સફાઈબંધ કપાયેલી લીલી હરિયાળી બિછાત પર સર્થ-પ્રકાશમાં ઝળહળતા રંગમેરંગી રમિયામણા પુષ્પકચારાઓને પથુ નીરખજો: તને ધડીભર મહાન લુવની બધી બંધિયાર રમણીયતા અને સુંદરતામાં સજીવ સંહિતા આનંદનો હમેરો થતો લાગશે.

અન્યસૂચિ

Great Works of Art	by F W Ruckstull
A B C Guide to Pictures	by Charles H. Caffin
Colour Harmony	by Arthur B Allen
Oil Colour Painting	by Graham Simmons
The Art of Water-Colour Drawing	by Lan A Doust
Oil Colour Painting for Beginners	by S J Carlidge
Water-Colour Sketching	by T. R Graigson
How to look at Pictures	by Robert Germont Will
Old Masters & their Models	Edited by Herman J Wecheslar
Gods & Goddesses in Art and Legend	by J Herman
Indian Painting	by Percy Brown
Concise Universal Biography	Edited by Sir J A Hamorton

ચિત્રસૂચિ

૨વિશ્વકો ૨૧૪૭

કલાચિત્રન

૨વિશ્વકો ૨૧૪૭

કર્તાનાં પ્રકટેલાં અન્ય પુસ્તકો

વાર્તાશ્રી

૫ મિત્રોચ્છેદનો દર્શ (નાટ્ય)

ચમત્કાર

દુર્લભપરોગી અગ્નિ

ચમત્કારીનું નવલકથન

હવે પછી પ્રકટાવવા ધારેલાં

મારે લેખનનુ

વાર્તાકલાના નિર્માણ

પાસની વાર્તાસાહિત્ય

અગાઉનાં સાપ્તાહિક ખાસ